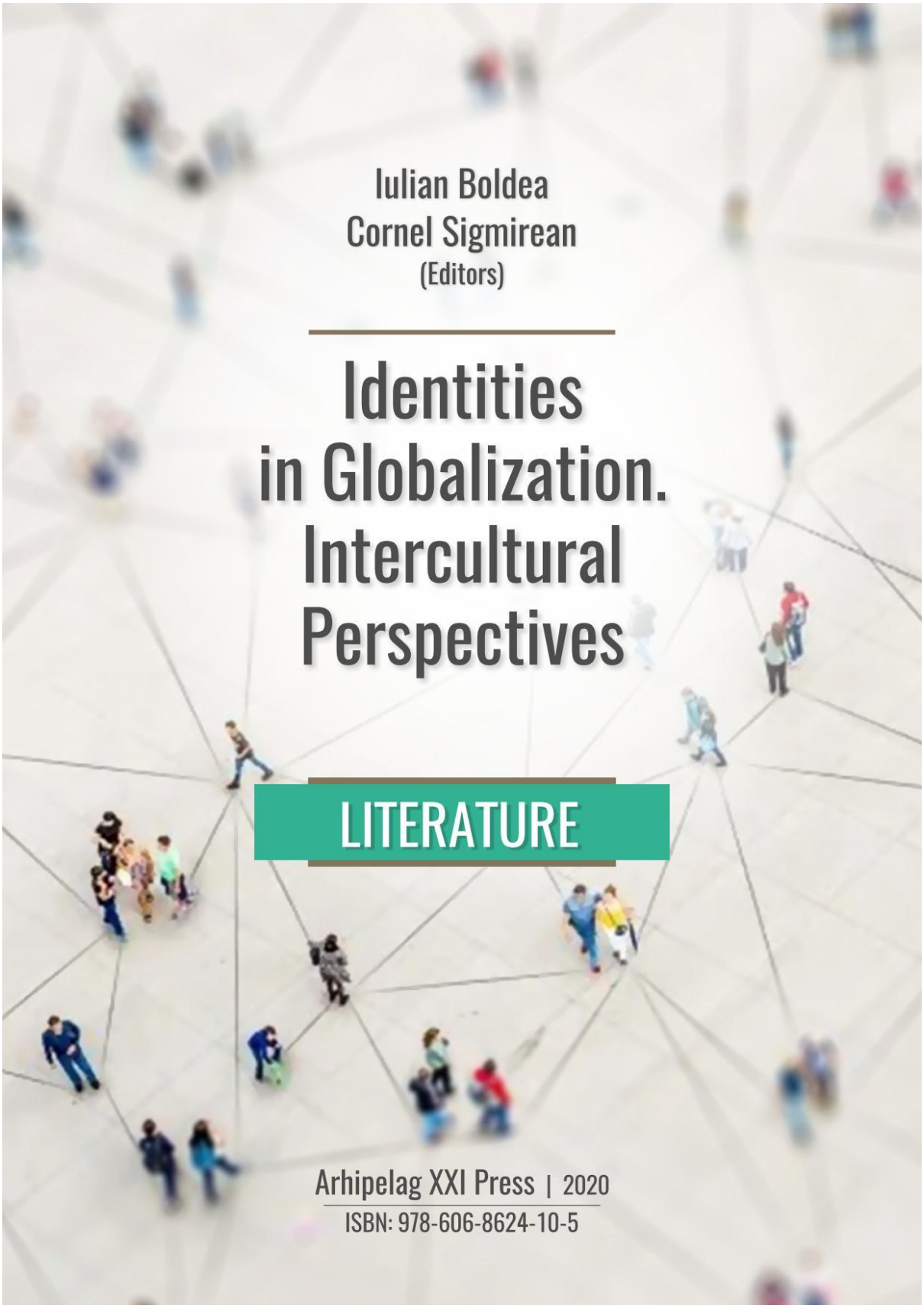

Iulian Boldea
Cornel Sigmirean
(Editors)
Identities in Globalization. Intercultural Perspectives
LITERATURE
Arhipelag XXI Press | 2020
ISBN: 978-606-8624-10-5

Date:
23-24 May 2020

Location:
„DIMITRIE CANTEMIR" University, Tîrgu Mureș

IDENTITIES IN GLOBALISATION. INTERCULTURAL PERSPECTIVES
Section: *LITERATURE*

ISBN: 978-606-8624-10-5

Edited by:
The Alpha Institute for Multicultural
StudiesMoldovei Street, 8
540522, Tîrgu Mureș,
RomâniaTel./fax: +40-744-
511546
Email: iulian.boldea@gmail.com
Published by:
"Arhipelag XXI" Press, Tîrgu Mureş,
2020Tîrgu Mureş, România
Email: tehnoredactare.gidni@gmail.com

Contents

PAVEL DAN'S PROSE. UNDER THE SIGN OF MORALITY

Iulian Boldea

Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș 15

THE IMAGE OF THE TRANSYLVANIAN VILLAGE IN THE NOVELS "FÜNF LITER ZUIK"A BY PAUL SCHUSTER AND "ION" BY LIVIU REBREANU

Maria Sass

Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 22

E.M. CIORAN AND AUTOBIOGRAPHICAL DISCOURSE

Ovidiu Verdeș

Prof., PhD, University of Bucharest 31

NOTES FROM A NEW HISTORY OF ROMANIAN LITERATURE: AL. PHILIPPIDE MODELING A PARTICULAR DRAMA OF KNOWLEDGE

Ion Popescu-Brădiceni

Prof., PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Târgu-Jiu 50

LES NOUVEAUX « CONFLITS » DU CORPS AMOUREUX DANS LA POSTMODERNITÉ

Nina Corcinschi

Assoc. Prof., PhD, "Bogdan Petriceicu-Hașdeu" Institute of Romanian Philology, Moldova 64

TOPOANALYSIS OF URBAN SPACE IN POSTMODERN NOVELS FROM BESSARABIA

Ludmila Şimanschi

Assoc. Researcher, PhD, „Dimitrie Cantemir" State University, Chișinău, Moldova 68

A CULTURAL ROMANIAN-HELLENIC DYNASTY: THE PHILIPPIDES

Bogdan Mihai Dascălu

Assoc. Prof., PhD, "Titu Maiorescu" Institute of Banat Studies, Timișoara 78

THE ROMANIAN NOVEL IN THE PERIOD FROM 1850 TO 1920 IN BETWEEN CLOSE-READING AND DISTANT –READING

Luiza Marinescu

Assoc. Prof., PhD, Spiru Haret University of Bucharest 84

DEMYTHISATION AND/OR DEFEATISM

Nicoleta Sălcudeanu

PhD, Institute for Social-Human Sciences "Gheorghe Şincai" of the Romanian Academy, Târgu-Mureș 96

THE SOCIOLOGY OF KNOWLEDGE IN AGATHA CHRISTIE'S THE PALE HORSE VIA KELLY'S PERSONAL CONSTRUCT THEORY

Clementina Alexandra Mihăilescu and Stela Pleșa

Assoc. Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad, PhD Student, University of Craiova 101

VS NAIPAUL BETWEEN ADMIRATION AND CRITICISM

Adina Maria Paicu

Lecturer, PhD, "Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu 112

THE PROGRESSIVE ARCHITECTURALPERSPECTIVE OF WILLIAM GOLDING'S NOVEL THE SPIRE

Alina Maria Ungureanu

Lecturer, PhD, University of Pitești..... 121

LOVE, LITERATURE, HISTORY AND PHILOSOPHY AT VICTOR HUGO

Ioana Bud

Lecturer, PhD, North University Center of Baia Mare, Technical University of Cluj-Napoca..... 128

THE BIG SMALL WORLD IN AMOS OZ'S "A TALE OF LOVE AND DARKNESS"

Anca Bădulescu

Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Brașov 132

DOCTOR- WRITERS AND WRITER-DOCTORS. THE PORTRAIT OF THE DOCTOR IN GERMAN LITERATURE

Simona Olaru-Poşiar

Lecturer, PhD, "Victor Babeş"University of Medicine and Pharmacy, Timişoara 138

INTERCULTURAL COMMUNICATION IN THE DIGITAL ERA

Simona Olaru-Poşiar

Lecturer, PhD, "Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara 145

INTERWAR LITERATURE FROM A SOCIOLOGICAL PERSPECTIVE

Călina Paliciuc

Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad 150

GLOBALIZATION IN RENAISSANCE TIMES: CONSTANT FEATURES IN LITERATURE

Delia-Maria Radu

Lecturer, PhD, University of Oradea..... 156

UNIVERSAL AND SPECIFIC ELEMENTS OF CULTURE IN THE EMPRESS OF BRIGHT MOON DUOLOGY BY WEINA DAI RANDEL

Irina-Ana Drobot

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest..... 163

CONSTRUCTING A POETIC SELF: PLATH'S IDENTITY TRANSFORMATIONS

Florian Andrei Vlad

Lecturer, PhD, "Ovidius" University of Constanța 170

COLONIAL POWER, GEOPOLITICS AND IDENTITY IN CONRAD'S THE HEART OF DARKNESS

Florian Andrei Vlad

Lecturer, PhD, "Ovidius" University of Constanța 176

ROMANIAN LITERARY BALCANISM

Iulian Băicuș

Lecturer, PhD, University of Bucharest 183

INTERCULTURAL COMMUNICATION–A BRIDGE TOWARDS STUDENTS' RESEARCH OPPORTUNITIES

Daniela-Elena Duralia

Assist., PhD, "Nicolae Balcescu" Land Forces Academy 196

AN APPROACH TO TEACHING LITERATURE TO TEENAGERS

Daniela-Elena Duralia

Assist., PhD, "Nicolae Balcescu" Land Forces Academy 200

VICTOR PAPILIAN AND THE „SPIRITUALIST" DRAMA

Ingrid Cezarina-Elena Bărbieru (Ciochină)

Assist., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 204

CULTURAL AND SPATIO-TEMPORAL NOMADISM AMONG SALMAN RUSHDIE'S IDENTITIES

Eliza-Maria Biță

PhD Student, University of Craiova 208

SORESCIAN DISTOPIAS AND THE PROXIMITIES OF "SURVEILLANCE"

Mihaela Airinei

PhD Student, "Ovidius" University of Constanța 216

ANA BLANDIANA- THE ORGANIC DECOMPOSITION AND DEGRADATION OF THE SYMBOLS OF FEMINITY

Raluca Ana Văleanu

PhD Student, University of Bucharest 223

THE FAIRY TALE AND THE LEGEND - THE METAMORPHOSES OF THE MYTH

Simona-Elena Catană (Copăcescu)

PhD Student, University of Craiova 228

PREPARING FOR THE CHANGING ROLES OF LIBRARY STAFF. SKILLS ASSESSMENT AND TRAINING NEEDS IN PUBLIC LIBRARIES

Camelia-Irina Căldărușă

PhD Student, University of Bucharest 235

THE TEMPTATION OF EROS IN HELIADE RĂDULESCU'S THE ONE WHO FLIES

Alexandru Adrian Diac

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 245

THE WAR TRAUMA BETWEEN IDENTITY AND ALTERITY

Adrian Dragnea

PhD Student, ”Transilvania” University of Brașov 251

ION NEGOIȚESCU - PERMANENT SEARCHES

Cristina Olimpia Dobre (Sărăcin)

PhD Student, University of Bucharest 259

FORMS OF SUICIDE

Angelica Valerica Ionce

PhD Student, Technical University of Cluj Napoca - Baia Mare Northern University Center 266

RADU MAREȘ AND HIS EARLY NOVELS

Raluca – Nicoleta Isciuc (Uilean)

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 272

NARRATIVE IDENTITY - A METAPHOR OF HUMANITY IN ANATOLIDA BY HELIADE-RĂDULESCU

Ana-Maria Vlad

PhD Student, ”Dunărea de Jos” University of Galați 276

NARRATIVE AND NARATOLOGICAL PERSPECTIVES IN ANATOLIDA

Ana-Maria Vlad

PhD Student, ”Dunărea de Jos” University of Galați 280

MIRCEA ZACIU – THE PROFESSOR

Ramona Maria Trif

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 284

MIRCEA ZACIU AND THE ROMANIAN EDUCATION SYSTEM

Ramona Maria Trif

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 293

”STORIES” BY TITUS POPOVICI – TYPOLOGICAL CHARACTERS IMPOSED BY SOCIALIST REALISM

Ligia Buzsor

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare 298

PUBLIC STANDINGS TAKEN BY TITUS POPOVICI IN VARIOUS ARTICLES

Ligia Buzsor

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare 305

IDENTITY AND EXPERIMENT IN THE NOVEL *FEMEIA ÎN ROȘU* BY MIRCEA NEDELCIU, ADRIANA BABEȚI, MIRCEA MIHĂIEȘ

Mariana Dincă (Tudor)

PhD Student, University of Bucharest 312

NEW HYPOSTASES OF REALISM IN AGÂRBICEANU'S SHORT PROSE

Iustina-Camelia Cercel (Cioban)

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 323

NARRATION AND SYMBOL IN MARIN PREDA'S URBAN NOVEL

Elena Bornea (Benza)

PhD Student, University of Pitești 328

RITES OF PASSAGE BETWEEN SACRED AND PROFANE

Violeta Alina Preda (Hagiu)

PhD Student, University of Craiova 336

LITERARY ECHOES OF THE PHANARIOT LIFESTYLE

Elena-Luminița Hrițcu

PhD Student, ”Ovidius” University of Constanța..... 342

GEORGE COȘBUC, ILLUMINIST REFERENCES IN FOLK CREATION

Lili Vârtopeanu (Mocanu)

PhD Student, University of Pitești 351

DUMITRU ȚEPENEAG – MAN’S ESCAPE INTO A DYNAMIC UNIVERSE

Iuliana Oică

PhD Student, ”Ștefan cel Mare” University of Suceava..... 361

ADDRESSING GÉRARD GENETTE’S REWRITING PRACTICES IN MARGARET ATWOOD’S “HAG-SEED”

Esther Peter (Andraș)

PhD Student, ”Aurel Vlaicu” University of Arad..... 367

ZORICA LAȚCU’S RELIGIOUS POETRY COORDINATES

Dumitra-Daniela Popa (Apostu)

PhD Student, ”Transilvania” University of Brașov..... 376

VIRGIL IERUNCA AND THE ANALYTICAL ENDEAVOUR OF POETRY IN THE VOLUME SUBIECT ȘI PREDICAT

Marinela Viorica Sabou (Țuculete)

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 382

THE DIDACTIC OF GRIGORE VIERU’S POETRY ON THE ANIMAL UNIVERSE

Cristian Serdeșniuc

PhD Student, ”Dimitrie Cantemir” State University, Chișinău, Republic of Moldova 389

MIHAIL DRUMEȘ AND THE JOY OF WRITING

Adriana Georgiana Gavrilă (Lungu)

PhD Student, University of Bucharest 399

INTRODUCTION INTO THE LYRIC OF THE VOLUME "POEMS OF BALDUIN DE TYAORMIN" BY I. NEGOIȚESCU

Alexandrina Cocan

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 405

KATHRYN ERSKINE’S MOCKINGBIRD VIA PALMER’S THEORY OF SOCIAL MINDS

Alina-Lucia Ardelean

PhD Student, ”Aurel Vlaicu” University of Arad 413

THE MODERNITY OF THE PROSE WRITTEN DURING THE PERIOD BETWEEN 1960-1980

Amalia-Maria Roșioru

PhD Student, ”Ovidius” University of Constanța 422

A BIBLIOGRAPHICAL STUDY OF LITERARY CRITICISM ON JOSEPH CONRAD’S FICTION STRUCTURED BY THEMES

Dimitrie Andrei Borcan

PhD Student, ”Ovidius” University of Constanța 429

A BIBLIOGRAPHICAL STUDY OF LITERARY CRITICISM ON JOSEPH CONRAD’S FICTION STRUCTURED BY TYPES OF VOLUMES

Dimitrie Andrei Borcan

PhD Student, ”Ovidius” University of Constanța 438

NARRATIVE TECHNIQUES IN THE PROSE OF ANTON HOLBAN

Andreia Maria Demeter

PhD Student, University of Pitești 447

THE PERCEPTION OF NINA’S CASSIAN POETRY IN COMMUNISM ERA

Bogdan – Dragoş Popa

PhD Student, University of Bucharest 458

BALKAN LEGENDS IN THE LITERATURE OF MIRCEA ELIADE AND ISMAIL KADARE. THE MYTH OF CREATION AND THE BALLAD OF THE UNDEAD BROTHER IN ROMANIAN AND ALBANIAN FOLKLORE

Daiana Ioana Radu

PhD Student, University of Bucharest 470

GUY DE MAUPASSANT. „LE HORLA" OR THE SUPERNATURAL TERROR EXPLAINED

Diana Teodora Cozma

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare 477

THE RELATIONSHIP OF SOR ÚRSULA SUÁREZ WITH HER CONFESSOR

Diana – Giorgiana Mihuț

PhD Student, University of Valencia..... 484

GLOBALISATION, INTERCULTURAL DIALOGUE AND NATIONAL IDENTITY IN THE LIFE AND WORK OF MĂRGĂRITA MILLER-VERGHY

Dorinela-Simona Dobrogeanu (Achim)

PhD Student, University of Bucharest 492

LUCIAN BLAGA'S POETRY AND DRAMATURGY FROM A RELIGIOUS VIEWPOINT

Elena Marilena Năstase

PhD Student, University of Pitești 498

GOOD AND EVIL IN ETIOLOGICAL LEGENDS

Florentina Cristina Guran Stănciulescu

PhD Student, University of Craiova 510

CONSTANTINE THE GREAT IN ROMANIAN RELIGIOUS LITERATURE

Isabela – Elena Spirea

PhD Student, University of Bucharest 515

THE TRAGIC OF MATURITY

Laura Alexandra Petrea (Șopterean)

PhD Student, UMFST Târgu Mureș..... 523

TRAINING PERSONALITY OF SUCCESS

Teodor-Sorin Cumpănășoiu

PhD Student, Free International University of Moldova, Chișinău, Republic of Moldova..... 529

CARON'S BOAT - PAMPHLET AND / OR REPORT?

Lavinia-Elena Cumpănășoiu

PhD Student, Free International University of Moldova, Chișinău, Republic of Moldova..... 552

LIMINAL EXPERIENCE AND THE EXILE IN THE WRITINGS OF PANAIT ISTRATI

Lucia-Maria Chitul (Mocanu)

PhD Student, ”Transilvania” University of Brașov 560

THE CULTURAL MEMORY "TRAVELS" - ION CODRU DRĂGUȘANU, PEREGRINUL TRANSILVAN

Luciana Chiric (Lupu)

PhD Student, ”Dunărea de Jos” University of Galați 568

THE NOTION OF FREEDOM IN *THE MAGUS* BY JOHN FOWLES

Mădălina Oneț

PhD Student, UMFST Târgu Mureș 573

COMPARATIVE-PSYCHOANALYTIC RESEARCH THROUGH TRANSGENERATIONAL DISPERSION – CAMELIA CAVADIA, MĂȘTILE FRICII

Rebeca-Rahela Marchedon

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 584

NATIONAL IDENTITY IN IOANA POSTELNICU’S LIFE AND WORK

Maria Ionela Negoescu-Şupeală

PhD Student, University of Bucharest 594

WOMAN – THE WITNESS OF THE HISTORY

Maria Petricu

PhD Student, University of Bucharest 599

OCTAVIAN PALER – LIFE LIKE A CORRIDA

Oprica Ioana Nițulescu

PhD Student, University of Bucharest 608

REPRESENTATIONS OF REBELLIOUS IN THE POETRY OF NICOLAE ESINENCU

Oxana Luțev

PhD Student, The University of State ,,Dimitrie Cantemir ” Chișinău, Republic of Moldova 616

ITERATION, RECURSION, AUTOCORRELATION AND STANDARDIZATION IN THOMAS HARDY`S TESS OF THE D`URBERVILLES

Andreea Elena Păcurari

PhD Student, ”Aurel Vlaicu” University of Arad 622

CHILDREN'S FOLKLORE, DIMENSIONS AND TEXTUAL-THEMATIC PERSPECTIVES

Olga Pîrîială

PhD Student, ”Ștefan cel Mare” University of Suceava 630

THE RECURRENCE OF THE POETIC STORY ELEMENTS IN THE ȚARA HOȚILOR DE CAI TRILOGYBY FĂNUȘ NEAGU

Raluca (Jentea) Giurgiulescu

PhD Student 634

THE ERGODIC TEXT- A REDEFINITION OF LITERARY AESTHETICS

Rodica Gotca

PhD Student, The University of State ”Dimitrie Cantemir”, Chișinău, Republic of Moldova..... 639

FEMINITY IN CAMILPETRESCIAN THEATRE

Roxana Kaitar

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Center 649

ION BREAZU AND HIS ACTIVITY AT "ASTRA" ASSOCIATION

Sabina Larisa Oltean

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 654

HYPOSTASISES OF DEMONISM IN EMIL BOTTA’S LITERARY WORK

Simina Ana Pop

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Center 661

UNDER THE SIGN OF CULTURAL ALIENATION – THE "QUIET" PATRIOTISM IN CIORAN’S WRITINGS

Sorina-Maria Victoria

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 668

THE CHARACTERS OF HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

Ștefania Constantin

PhD Student, University of Bucharest 675

THE JOURNALISTIC STYLE OF OCTAVIAN GOGA

Adriana Știrbu

PhD Student, University of Pitești 683

EUROPEAN VALENCES AND OPENINGS IN CERNA’S POETIC IMAGERY

Valentina-Luminița Carp (Tanasaciuc)

PhD Student, ”Dunărea de Jos” University of Galați 687

GLOBALISATION, INTERCULTURAL DIALOGUE AND NATIONAL IDENTITY IN THE 19th CENTURY ROMANIA

Veronica Florina Vîjoi (Vasilescu)

PhD Student, University of Bucharest 696

DYNAMISM AND REGENERATION IN THE NOVEL PREVENTIVE DISORDER BY MATEI VIȘNIEC

Mihaela – Mariana Georgescu (Cazimirovici)

PhD Student, University of Bucharest 702

FORMS, MOTIVATIONS AND EFFECTS OF READING IN THE LIVES OF CHARACTERS FROM INTERWAR AND POSTWAR NOVELS

Anca Boldea

PhD Student, University of Bucharest 709

THE WHITE MAN'S FASCINATION WITH THE STEREOTYPICAL SENSUALITY OF AFRICAN AMERICAN AND ROMA WOMEN DURING SLAVERY TIMES

Laura Claudia Cracană

PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași 717

THE CATHARTIC ROLE OF THE LOGOS: OCTAVIAN PALER –THE SHADOWS OF WORDS. LYRICAL DEFINITIONS

Aurelia-Gabriela Ardusătan (Vanca)

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Center 726

MODERNIST ELEMENTS IN ROMANIAN LITERATURE

Cosmina Andreea Roșu

PhD Student, University of Pitești 734

ANTON HOLBAN AND EMOTION-TRIGGERING MUSIC

Anca Enache

PhD, "Ovidius" University of Constanța 741

DAS LEBEN AN DER GRENZE. ZU HERTA MÜLLERS REISENDE AUF EINEM BEIN

Beatrice Kristine Nicoriuc

PhD 745

MYTHICAL PERSPECTIVES IN THE PROSE OF THE 60TH GENERATION

Georgiana-Elisabeta Panait (Baciu)

PhD, "Transilvania" University of Braşov 753

INTRA- AND EXTRATEXUAL APPROACHES OF LITERATURE IN THE 20th CENTURY: NARATOLOGY AND SOCIOCRITICISM

Diana Dementieva

Phd Student, Scientific researcher, The University of State „Dimitrie Cantemir", Republic of Moldova 757

THE ORIENT'S IMAGOLOGY IN THE LITERARY WORKS OF MIRCEA ELIADE

Elisaveta Iovu

Profesor, Scientific researcher, The University of State "Dimitrie Cantemir", Republic of Moldova 770

THE PHENOMENON OF THE RELATIONSHIP OF FOLKLORE WITH WRITTEN LITERATURE

Mariana Cocieru

Scientific researcher, PhD, Institute of Romanian Philology "Bogdan Petriceicu-Hasdeu", Ministry of Education, Culture and Research of the Republic of Moldova 779

ANTHROPOLOGY AND UTOPIA. PAOLO MANTEGAZZA

Constantina-Raveca Buleu

Researcher, The Institute of Linguistics and Literary History "Sextil Pușcariu" 786

REPRESENTATIONS OF THE TRANSITION IN PROSE FROM BESSARABIA

Galina Anițoi

PhD, Scientific Researcher, "Bogdan Petriceicu-Hasdeu" Institute of Romanian Philology from Chișinău..... 796

IDENTITY REPRESENTATIONS IN THE NOVELS ABOUT BESSARABIAN CHILDHOOD

Oxana Gherman

Senior Scientific Researcher, PhD, "Bogdan Petriceicu- Hasdeu" Institute of Romanian Philology from Chișinău 801

REPRESENTATIONS OF THE PLAYFUL EVIL IN ROMANIAN LITERATURE

Ivanov Constantin

Scientific Researcher, "Bogdan Petriceicu- Hasdeu" Institute of Romanian Philology from Chișinău 815

CARNIVALESQUE AND GROTESQUE ELEMENTS IN ANGELA CARTER'S NIGHTS AT THE CIRCUS (1984) AND ELIF ŞAFAK'S THE GAZE (1999)

Cristina Chifane

PhD, Independent Scholar, Liviu-Augustin Chifane, PhD, Independent Scholar..... 822

THE UNIQUENESS OF PAUL ARETZU'S PSALMS

Mihaela Leu (Stroe), Veronica Fînaru (Barbu)

PhD Student, University of Bucharest, PhD Student, University of Bucharest 831

AUREL BARANGA – FABLES WRITER

Adrian Oros

PhD Student, Technical University Cluj Napoca, North University Centre Baia Mare..... 836

AVANT-GARDE AND POETIC INSTANCES IN THE WORK OF AUREL BARANGA

Adrian Oros

PhD Student, Technical University Cluj Napoca, North University Centre Baia Mare 842

LITERARY HISTORY OR LITERARY GEOGRAPHY- THE NEW POSTMODERN CRITICAL PARADIGM

Laura Pop

PhD Student, ”Transilvania” University of Brașov 849

ȘTEFAN BACIU – THE GEOGRAPHY OF A CULTURAL IDENTITY

Laura Pop

PhD Student, ”Transilvania” University of Brașov 856

MIHAI SIN-BETWEEN THE FRAMES OF A DESTINY

Georgeta Iuga

Teacher, Technical University Cluj Napoca, North University Center Baia Mare 863

EUROPEAN VALENCES AND OPENINGS IN CERNA’S POETIC IMAGERY

Valentina-Luminița Carp (Tanasaciuc)

PhD Student, ”Dunărea de Jos” University of Galați 868

OVIDIU DRIMBA – MONOGRAPH ON RABELAIS

Maria-Laura Milian (Duluș)

PhD Student, University of Oradea 876

PAVEL DAN'S PROSE. UNDER THE SIGN OF MORALITY

Iulian Boldea
Prof., PhD, UMFST Târgu Mureş

Abstract: The rural world is, in Pavel Dan's prose, archaic and at the same time infused with elements of modern civilization and mentality. Representing, in a realistic and objective spirit, the existence of the countryside people, the prose writer seeks to reveal the human in all of its manifestations, with the challenges, aspirations and sufferings inherent in the human condition, with the traumas of death and disease, with illusions and frustrations, but also with repeated danger of moral decay, of ethical compromise, aspects that the writer examines with revealing interest and clarity, from which flows an underlying metaphysical vibration

Keywords: prose, moral, literature, archaic, mentality

Pavel Dan's prose constructs a picture of realistic insufflation of the Transylvanian Plain's space, a space represented in its essentiality and concrete details. The desire to learn comes from the aspirations of the characters to have a material comfort, a security that would give them more confidence in their own strength, to the extent that "the country snobbery of the Urcăneşti family, evoked in its country manifestation, the careful to mark by visible signs the condition of wealthy people comes from the strong manifestation of the desire to know themselves materially insured."[1] Of course, the income interest is accompanied by a great desire to display it, to show it to those around: ,,When they bought the bells for putting them on the tails of the oxen, they carried some hay wagons to a poor man only to have the oppottunity to show them alongside the village for the people to see they have bells put on their tails.”Pavel Dan stresses, in the series of Urcăneşti, the stinginess and dishonesty of the members of this family who, as a way of access to belonging to the “aristocracy” of the village, did not avoid the most immoral means, the search for happiness being, in fact, a dynamic process of income interest, but also moral degradation:"The peace of Pavel Dan's provincial is an apparent one ..., because under it are hiding the author's obsessive metaphors. Under the serenity and tranquility of the heroes we find the fear of degradation that causes the reaction of the writer."[2]The growth of materials is providing the characters with an apparent social prestige, which does not eliminate a substrate of disquiet, anxiety, obscure disorders, the euphemism of the summons of physical survival leading to moral decay or loss of dignity and brutality.Of course, Pavel Dan also captures those moments when the mechanics of work without a high practical purpose lead to frustrations and alienating, absurd situations:"Tudor, from *Priveghiul*, for the<<village gossip>>, the wickedness of the woman and the impudence of the daughter made him throw himself into the well: it is a correct analysis, which retains the direct causes. For the modern reader, who refers to the authorial presentation of the inner processes of the character, he is driven to suicide by the revelation of the absurd and the consciousness of alienation."[3]The motivation is, of course, in the sphere of

[1] Nicolae Bârna, *Ipostaze ale modernizării prozei rurale*, Pavel Dan, Marin Preda, Sorin Titel, Editura Ideea Europeana, Bucureşti, 2009, p.71
[2] Gabriela Chiciudean, *Pavel Dan şi globul de cristal al creatorului*, (O abordare pe suportul teoriei imaginarului), Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007, p. 114
[3] Nicolae Bârna, *Ipostaze ale modernizării prozei rurale*, Pavel Dan, Marin Preda, Sorin Titel, Editura Ideea Europeana, Bucureşti, 2009, p.75

materiality:Todorica, a rich girl, does not conceive that her husband, a poor boy, can be anything other than an unpaid servant of the house, and from this situation there are quarrels and marital conflicts, which will contaminate their daughter, Susana.The last moments before the suicide are represented in a kind of a narrative slowdown, the moments of acute introspection alternating with objective perceptions, in a refined combination of perspectives and epic strategies, through which the prose writer manages to maintain a high level of narrative tension, in an ambiguous game of perceptual relevance and uncertainty, in which the empathic participation of the reader is required.The need for a compositional symmetry makes the writer begin the short story with the innkeeper's recollection of the similar death of Toader's father-in-law, to which is added a "fine intuition of countryside people psychology and the desire to argue firmly the dehumanized function of thievery and social inequality, based on the reception of the phenomenon over several generations."[4]Throughout the narrative a special consistency of conduct can be noticed about the characters, even in their chronic lack of humanity, Susana spills the dishes "in front of the house" so as her father can't eat, and then Todorica, who always insulted her husband, announces the whole village the news of his suicide:"Oh my God, people come and help me, my pig has fallen into the fountain!"

There is a concentric development here, because human evil, dishonesty and hate are recorded both inside and out.*Priveghiul*resumes, amplifies and deepens the components of the conflict in the Urcăneşti series, because in this short story can be found the dominant theme of the degradation and gradual changes of human relations, pushed to paroxysm, the theme of moral murder, as can be heard in the background, and the judicial voice of the community.Ovid S. Crohmălniceanu notes the similar issue of short stories:"Hard human relationships stripped of any sentimentalism, brutal economic hierarchy, priority given everywhere to care for existence, these are the data of the world that Pavel Dan presents."[5]One can notice the constant opposition between the mentality of the community and the zeal or fragments of honesty, under the pressure of stereotypes or prejudices that sharply reveal the tragic spectacle of existence, represented by the writer by recording facts, attitudes or words that have a special echo in the characters' consciousness.

The particular forms of resistance or the ways of adapting to the challenges of existence lead to the abolition of the moral balance induced by the ethical models of tradition, but also to abandonment, marginalization, alienating, almost pathological behaviours, elements illustrated by characters such as Șuta in *Priveghiul*, or mocanul from *Copil schimbat* it can even be stated that most of the characters in Paul Dan's prose lack existential balance, serenity or peace of mind. Exceptions to this rule of troubled, excessive characters are the miller from Tritiu, the father of the narrator from *Copil schimbat*, or the ex-confidant of army Simion, from *Înmormântara lui Urcan bătrânul*, heroes who are embodying existential balance and moral measure.Paul's characters are heroes who do not avoid existential or moral interrogations, they live acute moments of balance, emotional tension revelation, such as, in front of the coffin in *Urcan bătrânul*, Urcăneasa, surprises about the retrospective reflection of existing properties:"Until she was a girl, she woke up early in the morning, wash her cheek outside in the hall. In winter she broke the ice with her fist; once she was cut off and all the water was red; and now she has the mark on the heel of her hand. What did she care about so much then! She was healthy as sound as a rock. Then the marriage came. She was supposed to feed the workers, the man, and he stopped going to the dig and the sickle. That was the first chain life threw around her body. And it went deep into her flesh."In fact, by the way they react to the absurdity of existence, the characters define their ontological path and

[4] Monica Lazăr, *Pavel Dan 1907-1937*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1976, p. 114.
[5] Ov. S. Crohmălniceanu, Literatura română între cele două războaie mondiale, vol. I, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 339

deep inner identity:"Resignation, an unproblemized acceptance of the daily routine, is another way of <<response>>. But there is also the way of contemplation, the hedonist way of living, not without refinement. The bizarre and impressive Șuta, from *Priveghiul*, is an outsider of the quasi-general chase for material goods."[6]Represented as "one of those strange wise people of the villages whose rains do not spoil their wheat, the cattle do not make them garbage in the weasel", one of the provincials who " live for the sake of living, watching carelessly as life passes by before, as others struggle in the chain of needs",Șuta is a "lazy", meditative who leaves himself dominated by the aspiration to serenity, restlessness and detachment, constituting himself as a penetrating observer of nature, of the community, of those around, a character that is rarely encountered in the village world, enrolling in the typology of unusual beings, with bizarre moral profile.In the context of a world with pragmatic goals, with a repetitive and rigorous dynamics of traditions and rites, he is "a kind of philosopher, passionate about living for the sake of living and thus acquiring a farsightedness and a power of analysis superior to his citizens." [7]With a sharp, often relentless spirit, through which he seeks to explain his people and the deeds around him, Șuta is always tenaciously willing to clarify the surrounding problematic situations, trying to put an end to the lies and conventions that Todorica and her gentiles are plotting at some point.

Another type of happy rest, devoid of spectacular relief, is represented by the crutch, the one who goes to the fair without utilitarian purpose, in an " act of gratuitousness, generated not by selfish, but egocentric satisfactions."[8]In other cases, the hedonistic impulses of abandoning material ambitions are sanctioned, as happens with the old provincial from *Jufa*, who arrived in Turda at dawn, after a long journey through the snow, spends his money in a local pub, even if he also lives the feeling of individual dignity.A paradoxical species of hedonism is the one embodied in the" beggary " and vagrancy of *Urcan bătrânul*, already become a man with a state, but also troubled by existential anxieties inescapable, as Eugen Ionescu observes: "And paradoxical as it may seem, *Urcan bătrânul* not only beats the roads to gather richness, but also from a penchant for poverty and humility; but also for something else; to lie under the open sky, with his head on the stone, in the middle of the fields. He runs away from home to loose contact with the village, with the family and to find himself alone with the roads, the sky the Earth. It cannot be telled what exactly drives Urcan to roam the roads. There is, of course, a secret disquiet."[9]A possible solution in the face of the hostility of existence mastering and capitalizing a grace, a creative capacity, as in the case of mocan in the short story *Copil schimbat*, where Pavel Dan explores the inner tectonics of a deformed psychology, by analyzing successive stages of formation and evolution. Moțul has a considerable gift of narrative, proving a vocation of self-analysis, standing at the boundary between the real and the fantastic, through an unusual perception of the world, through which the real and the supernatural are repeatedly confused, in an emotional rhythm that feeds his own fantasies, because, living in ignorance, the character is also a victim of his own false interpretations of reality, thus revealing a deep psychological background.Cornel Regman believes that the character's fables are motivated by the desire to secure as many listeners as possible, he acts like a merchant who advertises his "goods"[10]even if the experience of Solomon, gradually accumulated over time, is a way of revolt, of lack of attachment to a predetermined reality, to the common everyday life.

---

[6] Nicolae Bârna, Ipostaze ale modernizării prozei rurale, Pavel Dan, Marin Preda, Sorin Titel, Editura Ideea Europeana, București, 2009, p.77

[7] Monica Lazăr, *Pavel Dan 1907-1937*, București, Editura pentru Literatură, 1976, p. 115.

[8] *Ibidem*, p. 118

[9] Eugen Ionesco, *Prefață*, versiunea in limba română de Sergiu Pavel Dan, în „Gazeta literară", an XII, nr. 32, 5 aug. 1965

[10] Cornel Regman, *Studiu introductiv* la vol. *Scrieri*, E.P.L., București, 1965, p. XVII.

Of course, it can be appreciated that in Pavel Dan's short stories' could be heard the echo and some affective states such as kindness, sense of justice, mercy, as we find here reflections on destiny, the aspiration to compensate for the sufferings through which some contemplative, meditative characters, concerned with the fundamentals of existence, are going through.The rural world is, in the prose of Pavel Dan, archaic and in the same time infused with elements of modern civilization and mentality, people live acutely anxieties and traumas, they are animated by metaphysical interrogations, summons addressed to the transcendent, questioning the deep springs of existence, while myths, archaic rites and even religious institutions have limited operational coherence in the rural space, even if the religiosity, deep mystical, ecstatic living, is ignored, superstitions have a greater power than religion, rituals are desacralized, unfolding mechanically or even in a parodic key, so that the original meanings are carrying a symbolic mutation, becoming providers of profane significance, as in the case of the burial of Urcan. The presence the Sunday liturgy is representing for the "hosts", and for "rich people" an opportunity to emphasize their social status, not an occasion to affirm their religious life: "on Sunday they all went to church.Where, next to the Triloiu's co-father-in-law, Simion, dressed in the husk with fringe feathers, passed to the forehead, pulled out his belly and slept standing until the end of the mass, as it was fitting for a good host like him to make her."

Pavel Dan's work is, to a large extent, also an ethnographic picture of the realities of the Transylvanian rural community, the writer being a good and attentive connoisseur of the era in which he lived, of the details of rural life, giving us an important testimony on the evolution, transformations and social and moral avatars of the romanian village in Transylvania, even if, as has been said, his prose is of the mob.It is Pavel Dan who described some anxieties, anxieties and tensions of the conscience of the transylvanian peasantry ignored by previous literature, the writer highlighting complex, contradictory mechanisms and emotional developments:"His characters with provincial identity are evolved beings, with contradictory soul movements, sometimes cultivating the art of concealment, irony and contemplation that will define Marin Preda's memorable character, Ilie Moromete.The provincial of Pavel Dan are not indifferent, nor inaccessible, the great existential questions, meditation and reflection, but neither abjection nor grotesque is stranger to them."[11]Ion Vlad considers that the prose of Pavel Dan is distinguished first of all by the originality, by which the writer of the Transylvanian enters in the orbit of the great Romanian Literature in Transylvania, but his premature disappearance left the impression of a "broken flight", of a promise that did not have the time to complete, the figure of the writer:"Coming from the same realms of the struggle with the angel, with death, with pain, as M. Blecher, related by essential experience to Anton Holban and Mircea Eliade, the prose writer who left the village of field, a geological universe like a nightmare of waves huge of the frozen sea, it bears in the eyes and in the organicity of its being clenched with the disease the aromas and shadows of this topos.It's an earth that they discover, impose and restore as a universe aesthetically intangible, like horizons."[12]Of course, structurally, stylistically and attitudinally, Pavel Dan fits into the orbit of the tradition of the Transylvanian prose, a continuation of Slavici, as a typical representative of a world and a rural mentality, with all the traditions, human types and its archaic and modern representations:"I believe that the only Transylvanian prose-taker, a follower of this admirable tradition inaugurated by Ioan Slavici, who conceives belonging to the peasantry world as the assumption of being through fusion and structure, through the organicity of impulses and urges and, last but not least, through the natural and simplicity of this inner communion. We have the feeling that the writer is the peasantry world itself, and

[11] Nicolae Bârna, *Ipostaze ale modernizării prozei rurale*, Pavel Dan, Marin Preda, Sorin Titel, Editura Ideea Europeana, București, 2009, p.83
[12] Vlad Ion, *Pavel Dan, zborul frânt al unui destin*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, pag. 7.

not only the exponent of it."[13]The protagonists of Pavel Dan's creation are represented in the collective in which they live, in the family context, their identity is born from the relationship with the surrounding objects and people, the heroes refusing, in the most of the time, the isolation, loneliness or solipsistic closure in themselves:"Even when the characters want loneliness and take refuge away from the world, there is a relationship between myself and their own self, which manifests a predilection for the analysis of their evolution or involution to another level of existence."[14]

The writer prefers small spaces, because, most of the time, the action is placed inside the house in the yard or in the garden, spaces rendered by meaningful, concise, authentic descriptions, with the important statement that the descriptive representations of the interior also have an underlying function, the one of the characterizing human types and characters. In the description of a specific rural interior a significant role is assigned to the light of the lamp:"The center of the peasantry living room is the fire and stove. The light of fire gives rise to shadows and invents presence, and the light source is privileged in the house. The substitute for sunlight is the lamp, which gathers around itself the family..."[15]Due to the poor material situation, the lamp is replaced by stove fire , it can be said that the absence of the lamp can signify the absence of adequate communication and optimal understanding in the family circle, in a misty, unclear atmosphere. A depressing interior decoration we find in *Jufa* is an atmosphere that suggests poverty, desolation and the affective degradation of the characters.The same decoration with minimal variations of detail we can see in *Precub*: "Precub sat on a bag overturned at the head of the bed; next to it snored a large, yellow cat. The small, smoky lamp was fighting the darkness terribly. From the unmade beds flowed clothes, sheets, on the floor was full of straw, cobs behind the door the broom had turned over."The objects, unwavering, are evoking the tone of a certain ambiance, specify the time and state of the day, other times they animate, by highlighting the personifications, participating affectionately in the drama of the heroes, as in *Urcan bătrânul.*

It was pointed out, quite rightly, the fact that that objects are functioning in a semiotic system, since they are full of meaning, conveying messages that are more or less apparent, more or less subliminal to people:The way objects of the environment are existing is a game, a message addressed to us and to others. The man naturally mixes with the things and when he no longer mixes, he begins to capitalize on them mentally, their message changes. It seems that the object is investing what should be invested in the human relationship."[16]A typical description of the interior is given in *Urcan bătrânul*: "Hidden in her cage, she seemed to flash the lamp a few times, frightened, rising upwards, then leaving herself in her place before, looking sleepy between her eyelids and sitting asleep from one moment to the next. The tin bowl, bent to one side, like a drunken man's hat on one eye, breaking up the room into two. The upper part, and the head of the house remained in the in the shadow, so that it seemed cut by a terrible sword. The cut had been made through the head of Simion, half of whose forehead remained in the shadows. "

The description of the interiors, of the objects is carried out through the capitalization of impersonation as the dominant stylistic representation, the embodiment having the function of animating and dynamizing the landscape, the process extending to the descriptions of the scenery, where we have to deal with an overall humanization of nature. so that Monica Lazăr reveals the role of the "animation process" through which "nature

[13] *Ibidem*, p. 28-29.
[14] Gabriela Chiciudean, *Pavel Dan şi globul de cristal al creatorului, (O abordare pe suportul teoriei imaginarului)*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007, p. 102.
[15] *Ibidem*, p. 146.
[16] Gabriela Chiciudean, *Pavel Dan şi globul de cristal al creatorului, (O abordare pe suportul teoriei imaginarului)*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007, p. 126

represents a field in which human gestures, feelings and habits are prolonged and transplanted, canceling the natural boundary between the character and the landscape in which he lives. Pavel Dan successfully experiences in many ways an original way of framing the description of nature in the epic work, without diluting or interrupting the tension of the action, but on the contrary by amplifying and completing it. "[17] Animation does not attribut to an inanimate element of nature only "thoughts" and "feelings", but also the force to act, to participate in the life of the elements of nature: "This process of animating - used by Pavel Dan - the world of non-beings, amorphous, the world of objects, is also related to a certain reception of the fantastic as an element of our existential forms of manifestation, as another side of the universal reality in which we find ourselves. It is inscribed on coordinates very close to the fable genre, only here we are not dealing with a transvestite who aims at a moralizing purpose, distinct, but with a factual movement, literally, in a surreal plan of an ideational dynamic, extended by convention the real .... The world of environmental objects takes over in their behavior, duplicitous, the very human existential meaning. "[18]

Representing, in a realistic and objective spirit, the existence of the countryside people, the prose writer seeks to reveal the human in all of its manifestations, with the challenges, aspirations and sufferings inherent in the human condition, with the traumas of death and disease, with illusions and frustrations, but also with repeated danger of moral decay, of ethical compromise, aspects that the writer examines with revealing interest and clarity, from which flows an underlying metaphysical vibration, coming from the epic debate of the relationship between real and ideal, between aspiration to happiness and the threat of dehumanization, which individuals must remove it through resilience and moral accuracy, through a well-balanced and dignified conduct.

BIBLIOGRAPHY

Bârna, Nicolae, *Ipostaze ale modernizării prozei rurale,* Pavel Dan, Marin Preda, Sorin Titel, Editura Ideea Europeana, București, 2009.

Boldea, Iulian, *Memory, Identity and Intercultural Communication*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2012.

Boldea, Iulian, *Politics and religion. Challenges and ideological opening,* in „Journal for the Study of Religions and Ideologies", 16 (47), 104-109, 2017.

Boldea, Iulian, *Proza lui Pavel Dan în contextul literaturii române interbelice*, în "Anuarul Institutului de Cercetări socio-umane *Gheorghe Şincai*", nr. XXII, 2019.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Chiciudean, Gabriela, *Pavel Dan și globul de cristal al creatorului*, (O abordare pe suportul teoriei imaginarului), Editura Academiei Române, București, 2007.

Chinezu, Ion, *Introducere la Urcan bătrânul*. Nuvele, București, Editura Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1938.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura Minerva, București, 1972.

Cubleșan, Constantin, *Pavel Dan – Prozatorul câmpiei Transilvane*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007

Lazăr, Monica, *Pavel Dan*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.

[17] Monica Lazăr, *Pavel Dan 1907-1937*, București, Editura pentru Literatură, 1976, p. 183.
[18] Constantin Cubleșan, *Pavel Dan – Prozatorul câmpiei Transilvane*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2007, p.55-56

Malița, Liviu, *Eu, scriitorul,* Editura Fundația Culturală Română, Centrul de studii transilvane, Cluj-Napoca, 1997.

Monica, Lazăr, *Pavel Dan 1907-1937*, Editura pentru Literatură, București, 1967.

Ornea, Z., *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea,* Editura Eminescu, București, 1980.

Piru, Alexandru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, Editura Univers, București, l98l.

Stanca, Horia, *Fragmentarium clujean*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987.

Vlad, Ion, *Pavel Dan – Zborul frânt al unui destin,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986.

THE IMAGE OF THE TRANSYLVANIAN VILLAGE IN THE NOVELS "FÜNF LITER ZUIK"A BY PAUL SCHUSTER AND "ION" BY LIVIU REBREANU

Maria Sass
Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The present study draws on two literary aspects of the image of the Transylvanian village from the first half of the last century, the Romanian and the Saxon villages, starting from the novels "Ion" by Liviu Rebreanu and "Fünf Liter Zuika" by Paul Schuster. In the analysis of the two novels, the focus falls on the debate of the specific realities and problems of the rural communities, created with the means of literary fiction. Both the Saxon and the Romanian villages represent literary constructions meant to characterize the situation of the society in Transylvania and, especially that of the traditional Romanian village, respectively Saxon village, based on hierarchical social relations, according to the material values that the villagers possessed. In both novels, the emphasis falls on the economic relations of the community, from which a special cult of the land emerges; both protagonists - Thomas Schieb and Ion - are convinced that ambition must lead to land property, and the land property to reputation and social status.

Keywords: Transylvanian village, Paul Schuster, Liviu Rebreanu, intercultural profile, Kleinsommersberg, Pripas, fictional locality, archaic village, hora

Introducere

În cultura germană satul a fost adesea interpretat ca spațiu al vieții autentice, fiind considerat până în zilele noastre drept model de conviețuire umană. În literatura germană sudesteuropeană, căreia i se subsumează şi literatura de expresie germană din România, a fost creată o cuprinzătoare literatură rurală în care imaginea satului este strâns legată de valorile țărăneşti care, la rândul lor, aduc în prim plan elemente de cultură populară, cu tradiții, obiceiuri, port popular, dar şi cu conştiința apartenenței unei comunități etnice.

La începutul secolului XX, după Primul Război Mondial, tinerii care se întorceau de pe front alegeau adesea spațiul rural, unde se păstrase cu sfințenie cultura germană țărănească, satul fiind privit drept „loc al moralității simple."[1] Conceptul de *sat* circumscrie, pe de o parte „populația care trăieşte în mediul rural", pe de alta un spațiu de dimensiuni reduse căruia i se poate atribui metafora „orizontul turnului bisericii" (*Kirchturmhorizont)*[2], o lume în miniatură, în care te orientezi uşor, aproape o cuprinzi cu privirea, iar locuitorii acesteia se află în strânsă legătură cu natura.

Tematizarea satului în literatură se află în legătură cu atribuiri de multiple semnificații, reprezentarea în diferite opere literare coincide de regulă cu o imagine aproape perfectă, durabilă în timp, din această lume rurală nu lipseşte măsura şi ordinea.

Imaginea satului nepieritor este întâlnită şi în literatura română la mai mulți scriitori, amintesc în acest sens doar cea mai cunoscută metaforă poetică a lui Lucian Blaga (1895-1961) „veşnicia s-a

[1] Köstlin, Konrad: *Das Dorf als Muster*. In: *Jahrbuch für Geschichte und Kultur in den deutschen Siedlungsgebieten Südosteuropas. Dorf und Literatur.* Oldenburg Verlag München 2011, p. 16. [trad. din germ. M. Sass]

[2] Heppner, Harald: *Das Dorf in Siebenbürgen als geistiger Raum*. In: *Jahrbuch für Geschichte und Kultur in den deutschen Siedlungsgebieten Südosteuropas. Dorf und Literatur.* Oldenburg Verlag München 2011, p. 27. [trad. din germ. M. Sass].

născut la sat”3, cuprinsă îndiscursul său de recepție ca membru al Academiei Române. Poetul şi filozoful Lucian Blaga considera satul „singura prezenţă vie încă, deşi nemuritoare, nemuritoare, deşi aşa de terestră, este unanimul nostru înaintaş fără nume. […] Satul trăieşte în mine într-un fel mai palpitant, ca experienţă vie.”4

In prezentul studiu mi-am propus analizarea imaginii satului transilvănean în dubla sa ipostază – sat săsesc versus sat românesc - din prima jumătate a secolului 20, pornind de la două romane aparținând literaturii scrise pe teritoriul României: romanul Ion creat de ctitorul romanului românesc, Liviu Rebreanu, şi Fünf Liter Zuika de Paul Schuster, un roman din literatura de expresie germană din România. Alegerea celor două romane nu este aleatorie, între cei doi scriitori există o legătură congenială, Paul Schuster este traducătorul romanului Ion5, iar pe marele romancier român îl considera unul dintre modelele6 sale.

Paul Schuster (1930-2004) şi romanul Fünf Liter Zuika7

Născut în 1930 la Sibiu, Paul Schuster a fost martorul celui de-al Doilea Război Mondial şi al trecerii la sistemul socialist şi al Dictaturii comuniste şi avea convingerea că minoritatea germană poate fi integrată în noul sistem socio-politic şi cultural.

A urmat şcoala gimnazială şi liceală în oraşul natal şi a obținut bacalaureatul la Liceul „Brukenthal” din Sibiu, după care, în intenția de a se înscrie în învățământul superior, a plecat la Bucureşti unde va lucra în redacția ziarului *Neuer Weg* (septembrie 1949 – februarie 1951), ulterior devine redactor la revista Uniunii Scriitorilor *Neue Literatur*. În ambele publicații tipăreşte texte propri în proză şi traduceri din limba română. Rezidența sa în Bucureşti timp de peste 20 de ani avea să-i schimbe perspectiva față de cea a saşilor, iar într-un interviu cu Stefan Sienerth, el se exprima în felul următor: „nu protestez, când un german mă consideră român.”[8] Redacția ziarului *Neuer Weg* îi oferise posibilitatea de a intra în contact cu scriitori evrei (Alfred-Margul Sperber, Alfred Kittner, Valentin Lupescu… ş.a.) care vor contribui la conturarea profilului său intercultural, întreaga sa operă este interesantă pentru aspecte interculturale, în tot ce a scris, chiar şi după emigrarea în Germania, transmite un tablou multicultural al României. În interviul mai sus amintit, întrebat de Stefan Sienerth despre modelele sale literare, Schuster răspunde: „Dacă vorbim de influențe trebuie să amintesc pe Sterne, Gogol şi Leskow, Heine şi Büchner, Bobrowski, dar şi Golescu, Caragiale, Arghezi, Rebreanu.”[9]

În anii 1950 Paul Schuster era unul dintre cei mai productivi şi privilegiați autori de expresie germană din România, pentru viața literară germană a fost deschizător de perspective, susținând tinere talente în drumul spre afirmare şi „a adus o contribuție semnificativă la depăşirea normelor rigide ale realismului socialist.”[10] Toate acestea au fost posibile prin implicarea sa în viața politică a vremii.

În 1971, invitat al Academiei de Arte Frumoase din Bavaria, pentru a realiza o serie de întâlniri de lectură, Paul Schuster acceptă invitația şi, susținut fiind de Uniunea Scriitorilor

---

[3] Blaga, Lucian: *Elogiu satului românesc.Discursul de recepție ca membru al Academiei Române* (5 iunie 1937): https://www.ziarulmetropolis.ro/elogiu-satului-romanesc/ (16.09.2019)

[4] Idem

[5] Rebreanu, Liviu: *Mitgift*. Trad. de Paul Schuster. Verlag Volk und Welt. Berlin 1969.

[6] Sienerth, Stefan (Hrsg.): *Immer die Angst im Nacken, meine Erinnerung könnte versagen*. Interviews mit deutschen Schriftstellern und Literaturwissenschaftlern aus Südosteuropa. IKGS/Verlag Friedrich Pustet Regensburg 2015. Paul Schuster: „Ich stehe zwischen allen möglichen Stühlen” (p. 39 – 62).

[7] Schuster, Paul: *Fünf Liter Zuika* [*Cinci litri de țuică*]. Roman in sieben Teilen. Schiller Verlag Hermannstadt-Bonn, 2015.

[8] Sienerth, Stefan: a.a.O., p. 40.

[9] Sienerth, Stefan: a.a.O., p. 61.

[10] Sienerth, Stefan: *Der siebenbürgisch-deutsche Schriftsteller Paul Schuster im Visier des rumänischen Geheimdienstes „Securitate”*.In: Stefan Sienerth / Peter Motzan (Hrsg.): *Wahrnehmung der deutsch(sprachig)en Literatur aus Ostmittel- und Südosteuropa – ein Paradigmenwechsel*? Neue Lesarten und Fallbeispiele. IKGS Verlag München, 2009, p. 39. [trad. din germ. Maria Sass].

din România şi de Comitetul pentru Educaţie şi Cultură Socialistă, întreprinde călătoria în Germania Federală, dar decide să nu se mai întoarcă în România. Din 1972 trăieşte în Berlinul de vest ca scriitor liber-profesionist şi coordonator al unui atelier de creaţie.

Deşi a fost un scriitor prolific, nu a publicat decât puţin din ceea ce a scris. Cu trei ani înaintea morţii, în anul 2001 a realizat o selecţie din scrierile sale, două volume *Heidelberger Auslese*[11], pe care le-a publicatîn ediţie proprie. Dintre cele mai importante proze ale sale amintim: *Alte Sachen – neue Brillen, Der Teufel und das Klosterfräulein,Februarglut, Heilige Cäcilia, Huftritt*[12]ş.a.

După debutul cu povestirea Der Teufel und das Klosterfräulein (1954), căreia îi urmează nuvela Strahlende Sonne13 (1961), publicarea primului volum al romanului Fünf Liter Zuika (1962)14reprezintă un salt calitativ şi maturitate literară, fapt ce conduce la o foarte bună receptare, dar aducându-i autorului şi multe critici din partea conaţionalilor săi saşi, deoarece scotea la iveală aspecte ale implicării acestora în activităţi naziste.

Cu un talent narativ de excepţie Paul Schuster aduce în prim plan destinul unei familii de ţărani saşi, prezentată de-a lungul a trei generaţii, începând cu Primul Război Mondial, parcurgând criza economică mondială şi apariţia relaţiilor de putere naţional-socialiste şi ajungând până la al Doilea Război Mondial. Dintr-un dialog cu autorul reiese că tematica romanului este „Istoria minorităţii germane din România care trăieşte în Transilvania, în perioada cuprinsă între Primul Război Mondial până în contemporaneitate.”15

Acest obiectiv este realizat de autorul german prin prisma prezentării destinului protagonistului Thomas16 Schieb din Kleinsommersberg, un tânăr ţăran sas care, împreună cu tatăl său, a luptat pe fronturile austro-ungare. Întors acasă de pe front, rănit, tânărul ţăran găseşte o mamă bolnavă şi o gospodărie în paragină. Cei doi bărbaţi, tată şi fiu, lucrează zi şi noapte pentru depăşirea situaţei existente la sfârşitul războiului, chiar şi după decesul mamei, gospodăria familiei rămânând fără „mâna” de lucru a ţărăncii atât de necesară în gospodărie. Cu greu reuşesc să ajungă la modesta bunăstare de dinaintea războiului, căci la scurt timp se confruntă cu criza economică mondială din 1929.

Thummes se căsătoreşte cu Maia, ca dar de nuntă primeşte de la oierul badea Mitru două vedre de ţuică, din care după nuntă rămân cinci litri pe care Maia îi ascunde într-un cotlon al beciului, pentru a-i servi la nunta primului născut al familiei. Cei cinci litri de ţuică, care dau titlul romanului, au valenţe simbolice, asupra acestora vom reveni pe parcursul prezentei analize. Din căsătoria dintre Thummes şi Maia rezultă trei copii pentru a căror existenţă cei doi părinţi trebuie să lupte, deoarece criza economică mondială afectează şi viaţa din Kleinsommersberg în care se desfăşoară acţiunea. Primul născut, purtând acelaşi nume cu protagonistul primului volum, Thomas Schieb, reprezintă a treia generaţie a familiei, devine protagonistul celui de-al doilea volum, este inteligent peste măsură şi urmează şcoala la oraş, părăsirea satului semnifică depăşirea condiţiei sale sociale.

Structurat pe mai multe planuri, romanul se axează pe istoria saşilor căreia îi este subsumată istoria locuitorilor din Kleinsommersberg, pe familia Schieb şi istoria celor cinci litri de ţuică. Naraţiunea începe cu consecinţele Primului Război Mondial, în prim plan

---

[11] Schuster, Paul: *Heidelberger Auslese* [*Selecţia de la Heidelberg*], I und II. Selbstverlag, Berlin 2001.

[12] Schuster, Paul: *Alte Sachen – neue Brillen* [*Lucruri vechi – ochelari noi*]; *Der Teufel und das Klosterfräulein [Diavolul şi domnişoara din mănăstire]; Februarglut [Văpaie de februarie]; Heilige Cäcilia [Sfânta Cecilia, Huftritt [Tropot de cai]*.

[13] *Soare strălucitor*.

[14] Romanul *Fünf Liter Zuika*afost publicat în 1962 /1963 în Bucureşti; în 1965 şi 1967 într-o formă revizuită în Graz şi Berlin.

[15] Theiß, Viktor: *Eine Geschichte voll bemerklicher Begebenheiten… Paul Schusters Roman Fünf Liter Zuika.* In: Neue Literatur, Heft Nr. 3/ 1962, S.134.

[16] Thomas Schieb este numit în dialect săsesc Thummes, pe parcursul prezentului demers analitic vor fi folosite ambele variante ale prenumelui.

aflându-se Thummes Schieb, protagonistul reprezintă tipologia țăranului sas de condiție medie din perioada interbelică, care-şi reprezintă propriile interese şi dorința de progres personal, țăran onest şi tenace, dar din cauza izolării devine outsider.

Kleinsommersberg – satul săsesc transilvănean

Kleinsommersberg din romanul *Fünf Liter Zuika* este un construct, creat după modelul satului săsesc tradițional, fără a se mai putea identifica cu acesta, căci situația este una schimbată după Unirea Transilvaniei cu România. Dacă satul tradițional este păstrător de „virtuți protestante“ (Schuster: p. 71), de tradiții şi obiceiuri, precum logodna, nunta, ritualuri de înmormântare, de care sasul este la fel de mândru ca de bisericile fortificate, imaginea satului creat de Paul Schuster este una autentică, prin bogăția detaliului, dar ireală.

> „Satul aşezat la poalele Carpaților are un iz de irealitate. Paul Schuster vorbeşte despre ceva care existase în realitate, dar vorbeşte aşa cum se povestesc în ton viclean basme, uimind, crezând în tot şi totodată necrezând în nimic, fără transfigurare şi fără să judece, cu o privire deopotrivă exterioară şi din interior.“[17]

Satul creionat de Paul Schuster cuprinde formele de comportament şi comunicare ale țăranilor saşi, cu mentalitate rurală, imaginile prezentate sunt convingătoare sub aspect artistic şi totodată veridice. Kleinsommersberg, satul construit în romanul Fünf Liter Zuika nu reprezintă doar culisă şi loc de desfăşurare a acțiunii, ci un microcosmos în care, dincolo de problematica saşilor, sunt abordate probleme fundamentale general-umane – război, criză economică, aderarea saşilor la mişcarea național-socialistă şi consecințele care decurg din aceasta, cea mai gravă fiind decăderea comunității săseşti din Transilvania.

Focusată pe imaginea satului săsesc, acțiunea romanului este polistratificată, în ea se revarsă un mănunchi de teme, tabloul fiind realizat prin prisma destinului a puține familii din mediul rural, a căror istorie este cuprinsă în istoria globală. Acelaşi lucru reprezintă în plan simbolic cei cinci litri de țuică18 - păstrați de Maio de la propria nuntă, cu scopul de a-i folosi la nunta primului născut – respectiv că istoria comunităților mici nu se poate sustrage mersului evenimentelor în plan universal. Precum cei cinci litri de țuică stau izolați în beci, aşa pare să fie la început comunitatea rurală, neafectată de evoluția evenimentelor globale. Însă prin nerespectarea obiectivului inițial de păstrare intactă a celor cinci litri de țuică, apare o „prefigurare a viitorului” pentru saşii din Transilvania, cum se exprimă însuşi autorul la începutul romanului. Deci ideea fundamentală care străbate întreaga narațiune este aceea că istoria lumii îşi urmează cursul, nu se opreşte în fața enclavei săseşti.

Ca localitate fictivă Kleinsommersberg nu este caracterizată îndeaproape, se accentuează doar că are o populație preponderent săsească, ceea ce-i permite autorului să dezbată realități specifice şi probleme ale comunității rurale, cu mijloacele ficționalității literare.

Debutul romanului este situat după Unirea Transilvaniei cu România, când în localitățile rurale săseşti se încearcă păstrarea structurilor existente înainte de Marea Unire, deci satul ca microcosmos separat, ca enclavă în care o viață după propriile convingeri şi tradiții, „o demnitate cu iz patriarhal”19 pare posibilă.

Caracteristica de bază a acestei comunități rurale săseşti este conservatorismul şi comunicarea deficitară cu vecinii şi lumea exterioară, ceea ce conduce la o insuficientă informare a membrilor acestei etnii, privind evenimentele globale, şi la o manipulare prin

[17] Martynova, Olga: *Wer schenkt was wem*? *Nachwort* zu: Schuster, Paul: *Fünf Liter Zuika*. Roman in sieben Teilen. Schiller Verlag Hermannstadt-Bonn, 2015, p. 696.

[18] Rachiu de prune

[19] Sienerth, Stefan: *Generationsspezifische Sichtweisen. Das siebenbürgisch-sächsische Dorf im Werk einer Schriftstellerdynastie: Oskar, Erwin und Joachim Wittstock*. In: *Jahrbuch für Geschichte und Kultur in den deutschen Siedlungsgebieten Südosteuropas. Dorf und Literatur*. Oldenburg Verlag München 2012, p 173. [trad. din germ. M. Sass].

intermediul presei germane, saşii lăsându-se atraşi de mirajul nazismului care are drept consecinţă distrugerea respectiv pieirea comunităţii.

Asemenea povestirilor rurale (Dorfgeschichten) ale realismului burghez german, prin centrarea asupra protagonistului ţăran, în cazul de faţă a lui Thomas Schieb, se zugrăvesc aspectele fundamentale ale lumii din care acesta face parte, accentul cade pe relaţiile economice ale comunităţii, din care se desprinde un deosebit cult al pământului. Thomas Schieb a cărui casă este ultima de pe uliţa principală a satului, deţine doar câţiva iugări de pământ nu din cei mai fertili, în gospodăria sa nu este nici o vacă, nici un cocoş nu-i cântă pe gunoiul din curte, din ogradă-i lipseşte până şi câinele de pază. Printr-o ambiţie deosebită şi muncă asiduă Thummes îşi recâştigă o oarecare bunăstare. Asemenea lui Ion al Glanetaşului, din romanul omonim a lui Liviu Rebreanu, tânărul ţăran sas crede că ambiţia trebuie să conducă la pământ, iar pământul la renume şi statut social. Această idee este ilustrată prin evidenţierea discrepanţei dintre Thummes, ţăranul sărac, şi Reichl Karl, cel mai bogat reprezentant al comunităţii săseşti din Kleinsommersberg. Prin munca în parte pe terenurile lui Reichl Karl, dar lucrându-şi şi propriile terenuri, Thummes ajunge să facă nişte economii, cu scopul de a achiziona alte terenuri, dar nu reuşeşte deoarece banii se devalorizează datorită crizei economice.

Principalul adversar al lui Thomas Schieb este Reichel Karl, ţăranul înstărit, relaţia dintre cei doi se conturează ca în romanul lui Rebreanu între Ion şi Vasile Baciu, doar că mijloacele de a ajunge la pământ sunt diferite. Bogatul curator bisericesc, Reichl Karl, nu-l nemulţumeşte doar pe Thummes, în faţa căruia cumpărase un teren pe care protagonistul şi-l dorea, ci provoacă numeroase nemulţumiri în comunitatea celor pe care i-a „ajutat" prin cumpărarea pământului lor, când aceştia aveau nevoie de bani.

Kleinsommersberg este prezentat de Paul Schuster în varietatea sa multinaţională, nu lipsită de contradicţii între germani, români şi romi, care şi-au trăit viaţa împreună ori unul lângă altul, fără a oferi un tablou idilic al acestei convieţuiri. Ironic se exprimă autorul: „.… Oricum s-a trăit din vechimi în pace unii lângă alţii, saşii pe de-o parte a Schwarzbach-ului (Râului Negru), românii pe cealaltă …"20 Pentru bogatul Reichel Karl există şi un pendant român, numit Badiu Andrei, care se aliază cu Willfried Zank la crearea fabricii de lactate, apoi se asociază, mai mult constrâşi de relaţiile economice burgheze pătrunse şi în satul săsesc,Thummes şi alţi consăteni. La deschiderea fabricii de lactate se punctează şi corupţia adusă la sat de la oraş. Demnă de amintit este şi imaginea femeii săsoaice, foarte harnică, dar casnică, cu rol în gospodărie, la creşterea copiilor, dar şi la munca câmpului, femeia emancipată nu-şi găseşte locul în comunitatea rurală. Bărbaţii sunt cei care fac regulile, iar în respectarea acestora sătenii sunt adesea foarte cruzi, bunăoară curatorul bisericii îşi pune fiica la stâlpul imfamiei, în faţa portalului bisericii, deoarece îi adusese ruşine, nepăstrându-şi fecioria până la căsătorie.

Imaginea satului săsesc creată de Paul Schuster este cea a unei comunităţi rurale decăzute, cu tipologii umane care au luat-o pe panta fascismului, însuşi mulţi din reprezentanţii Bisericii Evanghelice au aderat la mişcarea nazistă. Asemenea troiţei decolorate de ploaie şi vânt, aflată la intrarea în satul Pripas din romanul rebrenian Ion, arată Paul Schuster simbolic decăderea bisericii prin crucea de la marginea drumului: „câteodată vezi o cruce la margine de drum […] o cruce cu domnul Isus Hristos care abia poate fi recunoscut, căci este croit din tablă ieftină decolorată, mâncată de rugină." (Schuster, p. 104) Astfel este evidenţiată imaginea fără Dumnezeu a regimului nazist care a contribuit masiv la decăderea comunităţii săseşti transilvănene.

[20] Schuster, Paul: *Fünf Liter Zuika* [*Cinci litri de ţuică*] Roman in sieben Teilen. Schiller Verlag Hermannstadt-Bonn, 2015, p. 32.

Liviu Rebreanu (1885 – 1944) şi romanul Ion

Prozator şi dramaturg român, Liviu Rebreanu a văzut lumina zilei în anul 1885 în satul Târlişua din judeţul Bistriţa Năsăud, părinţii fiind ţărani liberi de pe Valea Someşului. Urmează şcoala în comuna Maieru, apoi în Năsăud şi Bistriţa, studiile superioare respectiv Academia Militară în Ungaria la Sopron şi Budapesta.

În anul 1912 debutează editorial cu volumul Frământări, tipărit la Orăştie. Schiţele şi nuvelele publicate în mai multe periodice sunt grupate în volumele Golanii (1916), Mărturisire (1916), Răfuiala (1919), iar în 1920 publică romanul Ion21care-i aduce consacrarea ca prozator. Operele22 care urmează demonstrează forţa epică şi imensa capacitate de înnoire prin care Rebreanu deschide noi căi în cadrul romanului românesc.

Toate scrierile care au premers romanului Ion au reprezentat un proces de acumulare şi de formare a scriitorului, stilul care i se potriveşte cel mai bine este obiectivitatea, perspectiva asupra existenţei este crudă, străbătută de un fior tragic. Lumea sondată de el este cea a satului românesc din Transilvania, arta sa este prin definiţie anticalofilă, înaintea teoretizării acestui gen de Camil Petrescu.

Romanul Ion este considerat o reală piatră de hotar în dezvoltarea prozei româneşti. În viziunea sa asupra satului românesc, acesta se rupe definitiv de dulcegăriile sămănătoriste, autorul lasă faptele să se desfăşoare implacabil, după logica lor, fără a interveni în destinul eroilor.

Deşi se dedică problematicii rurale în mai multe scrieri, Liviu Rebreanu nu este un scriitor prin excelenţă al ţărănimii, cum îl denumise Constantin Dobrogeanu-Gherea în mod eronat pe George Coşbuc, ci îşi prezintă pe eroul-ţăran Ion ca un produs al relaţiilor sociale ale vremii. Romanul Ion nu aduce în prim plan doar setea de pământ, ci satul românesc ca „microcosmos în care se concentrează […] toate durerile, aspiraţiile şi problemele poporului român din Transilvania epocii…”23 Comunităţile rurale din Transilvania sunt unele multietnice care se confruntă deopotrivă cu probleme naţionale şi sociale. Aspiraţia ţăranului ardelean de a dobândi pământ este sinonimă cu urcarea în ierarhia socială. Prin urmare se concentrează aici doi piloni ai tematicii rebreniene: problematica naţională şi cea a pământului.

Demn de subliniat este că punctul de plecare al romanelor rebreniene se află în evenimente reale, mai multe întâmplări din mediul rural crează firul epic: o fată Rudovica fusese pedepsită de tatăl ei, deoarece îi adusese ruşine; o convorbire a autorului cu un fecior vrednic dar sărac pe nume Ion Pop al Glanetaşului care se plânge scriitorului de necazurile pe care le are datorită lipsei de pământ; sărutul dat ţarinei de către un ţăran etc.

***Pripas* – satul românesc transilvănean**

Satul Pripas care se află în centrul acţiunii romanului *Ion*, este unul fictiv, construit cu mijloace artistice, având drept prototip localitatea Maieru. Configuraţia narativă nu se rezumă doar la pătura ţărănimii, ci este extinsă asupra segmentului intelectualilor ardeleni, reprezentaţi în roman de familia învăţătorului Zaharia Herdelea, preotul Belciug, dar şi de funcţionari ai administraţiei, avocaţi, notari, judecători, tabloul oferit fiind unul multietnic cu diferite profesii şi destine legate de evrei, maghiari, saşi etc.

Romanul *Ion* are un caracterul circular, el debutează cu cu drumul care duce spre Pripas şi se încheie cu drumul care iese din sat, circularitatea arată că începutul lumii rurale create se confundă cu sfârşitul. Drama protagonistului se derulează între doi poli, evidenţiaţi la nivelul structurii întregului roman - *Glasul pământului* şi *Glasul iubirii,* – care îi motivează acţiunile. În prima parte, *Glasul pământului,* este evidenţiată poziţia socială marginală a

[21] Ii este decernat premiul Academiei Române „Năsturel-Herescu”.

[22] *Pădurea spânzuraţilor* (1922), *Adam şi Eva* (1925(, *Ciuleandra* (1927), *Crăişorul* (1929), *Răscoala* (1932), *Jar* (1934), *Gorila* (1938), *Amândoi* (1940)

[23] *Scriitori români*. Editura ştiinţifică şi enciclopedică. Bucureşti 1978, p. 397.

protagonistului, din cauza lipsei de avere a familiei sale, dar şi patima lui Ion pentru pământ, a cărui obținere i-ar permite urcarea în ierarhia socială. De aceea Ion îşi face un plan prin care urma să-şi realizeze visul legat de dobândirea de pământ. Deşi o iubeşte pe Florica, fată frumoasă dar săracă, îşi reprimă sentimentele pentru aceasta, o seduce pe Ana, fiica bogatului Vasile Baciu, pentru a ajunge în posesia zestrei acesteia. Deja la nunta cu Ana, el dansează cu Florica, căci mireasa însărcinată obosea repede, dar este scoasă în evidență şi urâțenia acesteia în contrast cu Florica. Partea a doua a romanului îl prezintă pe protagonist în ipostaza de stăpân al pământurilor lui Vasile Baciu, dar şi în incapacitatea de a nu-şi putea ține în frâu sentimentele față de Florica. Astfel Ana este împinsă spre sinucidere, iar Ion este ucis de George Bulbuc, devenit între timp soțul Floricăi.

Romanul Ion prezintă în mod obiectiv situația societății din Transilvania şi, mai ales, situația satului tradițional românesc, bazat pe relații sociale ierarhice în funcție de valorile materiale pe care le posedau sătenii. Dumitru Micu se exprima astfel,

> „Ion rezumă tragedia istorică a țărănimii fără pământ […]. Povestea ascensiunii şi surpării lui Ion adună în cuprinsul ei, concentrată, închisă parcă într-un cerc, întreaga existență de altădată a Transilvaniei românești. Lumea țărănească, cu straturile ei, nu fără comunicare unele cu altele, dar vizibil delimitate, lumea intelectualității sătești, de asemenea datinile ardelene specifice, legate de horă, nuntă, înmormântare, într-un cuvânt, viața satului în toate înfățişările sale alcătuieşte în cuprinsul romanului un amplu şi magistral caleidoscop."[24]

În centrul vieții satului românesc creat de Rebreanu se află tema pământului, fundamentală pentru viața socială din epoca respectivă. Universul rural este unul foarte colorat şi complex, lupta pentru îmbogățire cuprinde şi o componentă de dezumanizare, specifică societății burgheze în devenire. În toate manifestările sociale, satul apare deja ierarhizat, caracteristică evindențiată în special la horă, toposul apare repetitiv în romanul lui Rebreanu, pentru comunitatea satului arhaic, tradițional, hora fiind o „manifestare socio-psiho-culturală şi erotică […] o instituție."25 Centrul satului, locul în care se desfăşoară hora devine spațiul fizic „agora" lui, oferind o imagine panoramică a statutului social, grupurile umane sunt prezentate după poziția socială, vârstă, sex, la sfârşit jucătorii. Antagonismele de clasă sunt prezentate prin introducerea în scenă a tuturor participanților la horă. Astfel, primarul "caută să-şi păstreze demnitatea apăsând vorbele", Ştefan Hotnog este "chiabur", adică se află printre cei avuți. Alexandru Glanetaşu, tatăl lui Ion, neavând pământ, nu are curajul să intre în vorbă cu cei bogați şi stă mai retras. Simion Butunoiu, fost învățător, primeşte o pensie de cinci zloți, dar este neîntrecul la muncile câmpului. Mai departe, oloaga satului este nevoită să trăiască din pomana trecătorilor, însă este fericită atunci când aude ritmul muzicii.

Dincolo de prezentarea ierarhiei sociale, hora esteun loc de întâlnire şi comunicare între săteni. De aici tinerii se îndreaptă spre cârciuma lui Avrum unde devin evidente, după consumul de alcool, rivalitățile dintre tineri, bunăoară cea dintre Ion şi George, care prefigurează crima de la finele romanului.

Fin observator al vieții satului, Rebreanu expune situația economică a personajelor, dar în acelaşi timp indică şi cauzele care au generat-o. Astfel analiza relațiilor familiei lui Ion, pornind de la originea socială a părinților, scoate la iveală că Zenobia se căsătorise cu Glanetaşul împotriva voinței părinților săi. Adusese zestre în căsnicie, dar patima soțului pentru băutură, condusese la pauperitatea din prezent. Dorința lui Ion pentru înavuțire este susținută de hărnicie şi foarte multă seriozitate în munca câmpului, flăcăul pleca la cosit înainte de răsăritul soarelui, pentru că ştia că iarba se coseşte mai uşor atunci când este umedă de rouă.

---

[24] Micu, Dumitru: *Scurtă istorie a literaturii Române II*, Editura Iriana, București 1995, p. 110.
[25] Popa, Ionel: *Spațiul în opera lui Liviu Rebreanu*. Ed. Limes,Cluj 2017, p. 24.

Tabloul satului Pripas cuprinde şi alt gen de relaţii de căsătorie. De exemplu Maria Herdelea, fată de ţăran din Monor, îşi va depăşi condiţia socială, prin căsătoria ei cu învăţătorul Zaharia Herdelea, dar situaţia zestrei se pune, când este vorba de căsătoria celor două fiice ale lor, Laura şi Ghighiţa. Însuşi Vasile Baciu a intrat sărac în căsătoria cu mama Anei,

> "fată bogată şi urâtă, dar a iubit-o ca ochii din cap, căci ea îi întruchipa pământurile, casa, vitele, toată averea ce-l ridicase deasupra nevoilor. Bogăţia îi deschisese mai mare dragostea de muncă. Râvna de a agonisi îi puse stăpânire pe suflet."[26]

Bun psiholog şi cunoscător al rivalităţilor ţărăneşti, autorul continuă: "În Ion simţea [Vasile Baciu] un vrăjmaş. Cum a fost dânsul în tinereţe, aşa e feciorul Glanetaşului. Îi vrea averea."[27]O altfel de concepţie întâlnim la tatăl lui George care susţine căsătoria fiului cu Florica, deşi aceasta este foarte săracă: "Dragul tatii, fă ce vrei şi ce-ţi cere inima. Că noi la avere nu ne uităm, c-avem slavă Domnului, şi nu suntem muritori de foame... Dacă-i place lui fata şi i-e dragă, să fie sănătoşi."[28]

Satul românesc descris de Liviu Rebreanu în condiţiile apariţiei micii proprietăţi burgheze, etalează anumite permanenţe ce depăşesc limitele istorice. Autorul expune cu multă măiestrie pe de o parte elemente ce ţin deopotrivă de evenimentele importante din viaţa omului, cum ar fi naşterea, botezul, logodna, slujba religioasă de duminică, căsătoria, moartea, pe de altă parte tradiţii şi obiceiuri, precum sărbătorirea Crăciunului, colindele, dar şi tăierea porcilor - toate acestea fac parte din imaginea satului românesc creat de Liviu Rebreanu. Cu deosebită pregnanţă este redată nunta ca obicei tradiţional, fiind ilustrată atât prin cununia civilă şi religioasă a lui Ion cu Ana, dar şi prin nunta Laurei Herdelea.

Într-un alt plan îşi găseşte expresia situaţia politică şi naţională complexă din Transilvania, ca parte integrantă din Imperiul Austro-Ungar, unde autorităţile statului vorbesc altă limbă decât cea română şi încearcă prin administraţie, şcoală şi biserică să impună limba maghiară. Sugestivă în acest sens este confruntarea preotului Belciug cu inspectorul şcolar Horvat, care pretinde copiilor să spună *Tatăl nostru* în limba oficială, deci maghiară, iar preotul român ripostează: "Măcar credinţa să ne rămână neatinsă! Măcar atâta drept s-avem şi noi în ţara asta, în care ne-am născut şi s-au născut părinţii noştri şi părinţii părinţilor noştri!"[29]Construcţia bisericii româneşti, graţie efortului preotului Belciug, devine simbol al rezistenţei şi unităţii vieţii spirituale româneşti, iar la sfinţirea acesteia sau la alte evenimente importante pentru sat interesele de clasă dispar, toţi se adună la o laltă.

Concluzii

În studiul de faţă am urmărit imaginea literară a satului transilvănean din prima jumătate a veacului trecut, în dubla sa ipostază de sat românesc şi săsesc, pornind de la romanene *Fünf Liter Zuika* de Paul Schuster şi *Ion* de Liviu Rebreanu. Originari din Transilvania, ambii autori construiesc cu mijloacele ficţiunii literare satul etniei din care fac parte, românesc *versus* săsesc, pentru tabloul rural creat de ei, realitatea reprezintă doar un pretext, cu scopul construirii unei lumi cu legităţi şi întâmplări propri. Însă pentru ambii autori lumea ficţiunii „nu este decât o altă lume reală"[30], prin acuitatea observaţiei, sunt înregistrate aspecte crude, neiertătoare, am putea spune naturaliste, ale comunităţilor zugrăvite. Comunităţile rurale construite sunt multietnice, confruntate cu probleme naţionale şi sociale, aspiraţia ţăranului ardelean de a dobândi pământ este sinonimă cu urcarea în ierarhia socială.

[26] Rebreanu, Liviu: *Opere în patru volume*, Ion, Text ales şi stabilit, note, comentarii şi variante editoriale de Niculae Gheran, Editura Minerva, Bucureşti 1979, p. 66.
[27] Idem, p. 67.
[28] Rebreanu, Liviu:1979, p. 436.
[29] Idem, p. 485.
[30] Manolescu, Nicolae: vol. I, p. 163.

Deşi în perioada în care Rebreanu îşi publica romanul *Ion*, în literatura română domina spiritul sămănătorist-poporanist, nimic din ce-i era specific acestei tendințe nu caracterizează romanul rebrenian, acestuia îi sunt străine dulcegăriile şi transfigurările în (re)prezentarea lumii rurale.

Acelaşi gen de atitudine întâlnim şi în romanul *Fünf Liter Zuika* de Paul Schuster, influențat probabil chiar de romancierul român, satul creionat de prozatorul german ilustrează fără menajamente formele de comportament şi mentalitatea rurală, imaginile prezentate fiind convingătoare sub aspect artistic şi totodată veridice. Kleinsommersberg reprezintă un microcosmos în care dincolo de problematica saşilor, sunt abordate probleme fundamentale general-umane – război, criză economică, aderarea saşilor la mişcarea național-socialistă şi consecințele care decurg din aceasta, cea mai gravă fiind decăderea comunității săseşti din Transilvania.

Pe lângă problemele sociale, ideologice şi politice, semnalate în cele două romane, ambii autori – Rebreanu şi Schuster – etalează anumite permanențe ce depăşesc limitele istorice, expun cu multă măiestrie elemente ce țin deopotrivă de evenimentele importante din viața omului -naşterea, botezul, logodna, slujba religioasă de duminică, nunta, ritualuri de înmormântare -, dar şi tradiții şi obiceiuri - toate acestea vin în completarea imaginii pluridimensionale a satului din Transilvania (românesc, săsesc) construit cu multă pricepere naratologică de Liviu Rebreanu şi Paul Schuster.

BIBLIOGRAPHY

Blaga, Lucian: *Elogiu satului românesc*. *Discursul de recepție ca membru al Academiei Române* (5 iunie 1937): https://www.ziarulmetropolis.ro/elogiu-satului-romanesc/ (16.09.2019).

*Jahrbuch für Geschichte und Kultur in den deutschen Siedlungsgebieten Südosteuropas.*Bd. 5 (52) *Dorf und Literatur*. Oldenburg Verlag München 2011.

Manolescu, Nicolae: *Arca lui Noe*. Vol. 1-3. Editura Minerva, Bucureşti 1980.

Micu, Dumitru: *Scurtă istorie a literaturii Române II*, Editura Iriana, Bucureşti 1995.

Petzoldt, Silvia: *Selbst- und Fremdbilder in den Minderheitenliteraturen Siebenbürgens*. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2015.

Popa, Ionel: Spațiul în opera lui Liviu Rebreanu. Ed. Limes,Cluj 2017.

Rebreanu, Liviu:*Opere în patru volume*, *Ion*. Text ales şi stabilit, note, comentarii şi variante editoriale de Niculae Gheran, Editura Minerva, Bucureşti 1979.

Raicu, Lucian: *Liviu Rebreanu*. Editura pentru Literatură, Bucureşti 1967.

Rebreanu, Liviu: *Mitgift*. Trad. de Paul Schuster. Verlag Volk und Welt. Berlin 1969.

Schuster, Paul: *Fünf Liter Zuika*. Roman in sieben Teilen. Schiller Verlag Hermannstadt-Bonn, 2015.

Sienerth, Stefan (Hrsg.): *Immer dieAngst im Nacken, meine Erinnerung könnte versagen*. *Interviews mit deutschen Schriftstellern und Literaturwissenschaftlern aus Südosteuropa.* IKGS/Verlag Friedrich Pustet Regensburg 2015.

Tanco, Teodor: *Despre Liviu Rebreanu*. Ed. Limes, Cluj-Napoca 2001.

Theiß, Viktor: *Eine Geschichte voll bemerklicher Begebenheiten*… Paul Schusters Roman *Fünf Liter Zuika.* In: *Neue Literatur*, Heft Nr. 3/ 1962.

CIORAN AND AUTOBIOGRAPHICAL DISCOURSE. THE TOPIC OF THE "CONVERSION" TO FRENCH

Ovidiu Verdeş
Prof., PhD, University of Bucharest

Abstract: Romanian post-war authors belonging to what historians and critics called "Exile" have published a lot of life-writings (memoirs, diaries, essays) which have usually an obvious autobiographical character. Emil Cioran seems to be an exception in this regard. If one compares him to Mircea Eliade or Eugène Ionesco, it is striking that not only he has not published during his life such writings, but also that, influenced by the French classical "moralistes", in his French-written essays he deliberately tried to maintain an impersonal standard of expression, avoiding "confession". The recent publication of his letters and so-called "Notebooks" reveals, yet, a very different Cioran: obsessed by his former fascist ideas, haunted by feelings of guilt, very ambivalent in his thoughts on "confession" and a lot more inclined to narrate personal aspects of his past life in an autobiographical manner. Our paper stresses this duality by comparing some different "versions" of what was called his "conversion to the French language". Our goal is to interrogate the interplay of different possible motivations – political, aesthetic, psychological – of this strategy.

Key words: autobiography, autobiographical discourse, confession, exile, cultural identity.

Noțiunea de *discurs autobiografic* pe care o vom folosi în articolul de față nu trebuie confundată cu discursul autobiografiei, gen aparținând memorialisticii, pe care Ph. Lejeune îl definește astfel: „Povestire retrospectivă în proză pe care o persoană reală o face despre propria existență, atunci când pune accent pe viața sa individuală, îndeosebi pe istoria personalității sale" (Lejeune, 2000: 12). *Ispita de a exista*, principalul text al lui Cioran pe care îl vom discuta, este un eseu, gen care nu poate fi subsumat categoriei „povestire". Unele pasaje pot avea un caracter retrospectiv, dar numai în mod excepțional, și în aceste cazuri vom face precizările necesare. În plan general, autorul este, desigur, tot o „persoană reală", însă Cioran nu vorbește decât rareori la persoana I, în maniera unui autobiograf. Vom da și acestor contexte atenția cuvenită. Diferența cea mai importantă constă în faptul că, despre „propria existență", Cioran nu vorbește, de regulă, decât indirect, prin intermediul unor idei și

probleme cu caracter general. Cum vom vedea, și în această privință există excepții, însă regula (norma) este discursul impersonal.

Sintetizând aceste prime observații, vom aminti că autorul nostru se află în Franța anilor 50-60 într-o situație dilematică: el vrea să se afirme ca scriitor de limbă franceză, și înțelege că, în acest scop, trebuie să dezvăluie câte ceva despre sine, pentru a-și construi o imagine, dar, conștient de trecutul său politic marcat de fascism, spre deosebire de un autobiograf, nu dorește să dezvăluie nimic din „viața sa individuală" sau din „istoria personalității sale". Avem în vedere, prin urmare, un discurs personal cenzurat atât prin convenția de impersonalitate a genului eseistic, cât și printr-o autocenzură subiectivă. Mai are acest discurs ceva în comun cu autobiografia?

În plan foarte general, amintim în primul rând caracterul lor referențial, înțeles în sensul opoziției cu ficțiunea. Obligându-se prin convenție să dea informații cititorului, ambele discursuri se mențin în limitele pragmatice ale veridicității. O asemănare mai importantă ține de aspectul așa-numitului „contract de lectură". În viziunea lui Ph. Lejeune, autobiografia este un „gen contractual"; ea funcționează printr-un „contract" pe care un autor îl încheie cu cititorul. Acest demers are loc, de regulă, în primele pagini ale textului, acolo unde, atunci când își expune intențiile, autorul încheie un așa zis „pact autobiografic" (*ibidem*: 47). Deși nu își propune să încheie un asemenea „pact", care ar implica un angajament de a spune adevărul, Cioran încearcă și el să încheie un „contract" cu cititorul francez. Obiectul acestui contract ar fi o nouă identitate culturală, aferentă statutului de scriitor de limbă franceză la care aspiră. „Pactul autobiografic" *sui-generis* pe care îl încheie are în centru ceea ce exegeții au numit „convertirea" sa la această limbă, o temă formulată în două pasaje-cheie din *Ispita de a exista*.

Zona de intersecție dintre *Ispita de a exista* ca eseu și autobiografie ar putea fi considerată, din aceste motive, „identitatea culturală", un concept definit de regulă ca totalitate a „identificărilor" și „categorizărilor" aferente prin care o persoană își declară „sentimentele de apartenență" la diverse grupuri de vârstă, profesie, religioase etc. (Ferréol și Jucquois, 2005: 328). El nu trebuie confundat, evident, cu noțiunea de „identitate" pe care o folosește Cioran în anumite contexte. Aceasta este ambiguă, implicând uneori simpla identitate civilă, alteori „sinele" sau „firea". Făcând aluzie la vechile sale convingeri politice, de pildă, el scrie: „Fondul ființei tale rămâne același, și nu schimbându-ți părerile vei izbuti să-l modifici (Cioran, 2017: 67). O asemenea viziune, care presupune o „natură umană"

imuabilă, trece astăzi drept „esențialistă”. Identitatea culturală, care poate fi individuală sau colectivă, este descrisă de regulă în termeni diametral opuși, ca o construcție de sine procesuală, ca o „schimbare” permanentă a „părerilor” în urma interacțiunii cu „ceilalți”. În *Ispita de a exista*, „ceilalți” sunt pentru Cioran cititorii francezi ai anului 1956. Indiferent dacă el s-a schimbat sau nu în urma „convertirii la franceză”, vom vedea că discursul său selectează atent acele trăsături ale identității proprii pe care le consideră relevante în raport cu „orizontul de așteptare” al acestor cititori.

Miza articolului nostru nu este teoretizarea, ci analiza. Dacă ne vom referi la conceptul de identitate culturală, o vom face doar în linii mari, pornind de la premisa că o astfel de identitate devine explicită de regulă într-un „context comparativ”. Situația de enunțare în care se află Cioran, contactul cu o cultură diferită, este prin excelență un asemenea context. Sfera sa se suprapune cu cea a conceptului tradițional de „exil”, Cioran fiind un autor discutat mai ales în studiile consacrate literaturii exilului. În sens riguros, noțiunea de exil presupune anumite constrângeri de ordin politic (*cf*. Neubauer și Török, 2009: 23) pe care statutul lui nu le satisface, apartenența la categoria scriitorilor „exilați” fiind, în opinia specialiștilor, controversată (cf. Behring, 2001: 27). El însuși se definește ca „apatrid”, ceea ce confirmă această distincție. Condiția de „apatrid” o discută însă în cadrul unei „teorii” *sui-generis* a „exilului metafizic” pe care va trebui s-o examinăm, deoarece constituie cadrul general în care se petrece așa-numita „convertire la franceză”.

După cum a arătat Eva Behring, opțiunile legate de limbaj ale scriitorilor din exil corespund unor posibilități limitate: folosirea alternativă a celor două „idiomuri”, cel vechi și cel nou; păstrarea exclusivă a limbii natale, sau – cazul lui Cioran – abandonarea acesteia în favoarea „idiomului de împrumut” (Behring, 2001: 69). Alegerea unei strategii depinde, firește, de foarte mulți factori, însă cel mai important este raportul dintre gradul de stăpânire a limbii de către scriitor și experiența în domeniul genului sau genurilor pe care le cultivă. Pentru scriitorii din exil, aflați în contact cu un cititor care aparține unei culturi diferite, referința la gen este obligatorie, deoarece, ca element fundamental al „orizontului de așteptare”, genul face inteligibil un anumit mod de folosire a limbii. Atunci când se referă la limba franceză, discursul lui Cioran o face atât din perspectiva eseului și a formelor înrudite pe care le cultivă, cât și în legătură cu o anumită reputație de „stilist” pe care critica franceză i-o crease. Fără să intrăm prea mult în amănunte legate de aceste aspecte literare, vom încerca să le punctăm pe parcurs.

Pe lângă *Ispita de a exista*, vom cita incidental alte trei texte publicate postum: corespondența din volumul *Scrisori către cei de acasă*, așa-numitele *Caiete*, care cuprind însemnări cu caracter strict privat, și interviurile cuprinse în diverse volume. Primele două ne-au interesat nu numai în ipoteza că ar dezvălui un „adevăr" care lipsește din textele publicate antum, inevitabil autocenzurate, ci mai ales pentru că se adresează unui destinatar diferit, schimbarea situației de enunțare punând mai bine în evidență ceea ce am numit „discurs autobiografic". În cazul scrisorilor, se poate vorbi chiar despre o negociere inversă a identității culturale, în care, partenerii de dialog fiind „cei de acasă", miza devine identitatea franceză a lui Cioran, nu cea românească.

O parte dintre contextele autobiografice la care ne vom opri corespund unor „complexe" legate de franceza vorbită, așa cum le-a diagnosticat și le-a descris Cioran însuși. Deși ne antrenează pe un teren psihologic străin de abordarea noastră, acestea nu pot fi ignorate, deoarece se asociază cu faimosul „complex cultural" al generației interbelice, numit de Cioran „tragedia culturilor mici". Îl putem identifica încă din prima scrisoare în care le mărturisește părinților intenția sa de a deveni „scriitor român de limbă franceză", cea din data de 5 iulie 1946: „La ce îmi folosește aici c-am publicat cinci cărți în România? Nimeni nu le poate citi" (Cioran, 2010: 9). Acest complex al unei limbi care nu circulă decât pe teritoriul țării de origine se asociază cu caracterului „intraductibil" al acestei limbi, obsesie care se poate descifra și în reprezentările tipice ale limbii franceze ca limbă „universală". Le vom discuta în partea finală a articolului.

Vom începe prin a examina componenta de apartenență națională a identității culturale, făcând trecerea gradual către cea „lingvistică" (pragmatică), legată de limba vorbită, și de la aceasta către aspectele autobiografice asociate cu scrisul, cu creația și preocupările legate de stil. Ordinea aceasta ne-a fost impusă, în parte, de succesiunea în care Cioran însuși se referă la trăsăturile sale identitare, o succesiune care are o coerență potențial „narativă", în ciuda fragmentarismului afișat.

În planul discursului eseistic, se ajunge la problema „originilor" abia după un scurt „preambul" care atacă frontal dilemele identității individuale. Într-o scrisoare din 25 martie 1947, după ce își informează părinții că a terminat „o carte scrisă în franțuzește" și a predat-o la „cea mai mare casă de editură din Franța", Cioran adaugă: „Am nevoie să fiu cunoscut. Nimic, nicăieri nu se poate obține ceva dacă n-ai un nume" (Cioran, 2010: 19). Cuvântul „nume" este sinonim, în context, cu „renume". Acest aspect social nu poate fi separat însă de

numele propriu, ca nucleu al așa-numitului pact autobiografic. Coincidența dintre numele pe care autobiograful îl asumă ca narator, numele personajului corespunzător pe care îl prezintă și „numele autorului de pe copertă" este, în viziunea lui Ph. Lejeune, condiția esențială a „contractului de lectură" al autobiografiei, numele având în acest context o valoare de „semnătură" (Lejeune, 2000: 22, 26).

Capitolul cu care se deschide *Ispita de a exista*, „A gândi împotrivă-ți", are în centru următorul raționament: „Dacă năzuiesc la un destin metafizic, cu nici un preț nu-mi pot păstra identitatea; orice urmă a ei se cere lichidată" (Cioran, 2002: 5). Parcurgând acest enunț, cititorul francez va asocia în mod spontan cuvântul „identitate" cu numele „exotic" al autorului. Cioran, care bănuiește acest lucru, adaugă aproape imediat: „Ne e fatal, întotdeauna, eul pentru care optăm; să porți un nume înseamnă să-ți asumi un mod precis de prăbușire" (*idem*). Curioasă încrucișare de idei între un „eu pentru care optăm" și *nume*, care, cum se știe, ca nume de familie, este dat. Se poate ca, obsedat de „secretul" trecutului său politic, pe care îl asociază cu „originile", autorul să-și fi pus problema alegerii unui pseudonim înainte să debuteze.

Lăsată pe moment în suspensie, tema numelui reapare într-un capitol intitulat „Foloasele exilului". Asocierea cu tema „exilului" era inevitabilă, dacă ne gândim că un nume atât de puțin „francez" induce anumite nedumeriri privind statutul legal de care se bucură purtătorul său în Franța. Teoria „exilului metafizic" este în mare măsură o reacție polemică la conceptul de „exil" vehiculat de ceilalți intelectuali de dreapta din diaspora românească. Respingând stereotipul exilatului „marginal și resemnat", Cioran accentuează „o anumită relație între nenorocire și megalomanie", portretizând în această linie „un ambițios, un dezamăgit agresiv, un ins acrit dublat de un cuceritor" (Cioran, 2002: 52).

Acest autoportret indirect reprezintă un refuz implicit de a încheia așa-numitul „pact autobiografic", funcționând ca o mască. Pe de altă parte însă, această mască transparentă îi permite lui Cioran să angajeze dialogul necesar pentru a-și negocia noua identitate culturală. În pasajul care urmează, „megalomania" se traduce prin faptul că exilatul care „a pierdut totul păstrează ca pe o ultimă salvare, speranța gloriei sau a scandalului literar" (*idem*). Acesta este contextul în care apare tema „convertirii la franceză". Străinul, scrie Cioran, „consimte să renunțe la tot în afară de numele său. Cum să-și impună însă numele câtă vreme scrie într-o limbă pe care lumea civilizată n-o știe sau o disprețuiește? Își va încerca puterile într-un alt idiom? Nu-i va veni la îndemână să renunțe la cuvintele de care se leagă tot trecutul său. Cine

își reneagă limba, adoptând-o pe a altora, acela își schimbă identitatea și chiar decepțiile. El se rupe – trădare eroică – de amintirile sale și, până la un punct, de sine însuși" (*ibidem*: 110).

În ciuda viziunii „esențialiste", conexiunile pe care Cioran le stabilește între „cuvinte", „amintiri" și „trecut" corespund concepției contemporane despre construcția identității culturale. Ideea „rupturii" de propriul trecut se asociază, pe de altă parte, cu o temă clasică din studiile consacrate autobiografiei. Pornind de la ipoteza povestirii propriei vieți ca „autointerpretare", Jean Starobinski subliniază că „nu există motiv suficient pentru a scrie o autobiografie dacă în existența de până atunci a autorului n-a intervenit o modificare, o transformare radicală" (Starobinski, 1977: 92). O asemenea „criză", arată criticul, împarte dramatic existența într-un „trecut" care este perceput ca fiind radical diferit de „prezent". Numai o astfel de „alteritate" interiorizată face posibil discursul despre sine ca auto-biografie, am spune, parafrazând noțiunea de autointerpretare. După cum vom vedea, scenariul „convertirii la franceză" este împrumutat nu întâmplător de Cioran din cel al autobiografiilor religioase.

Întrebarea dacă exilatul va adopta sau nu „un alt idiom" rămâne deschisă. Răspunsul va fi dat într-un pasaj foarte asemănător dispus simetric în capitolul complementar „Aventura stilului". Pentru a ajunge la problema „stilului", cititorul francez va trebui să accepte în prealabil o „inițiere" în doctrina „exilului metafizic". Această „teorie" *sui-generis* constituie, din perspectiva noastră, a cititorilor români din prezent, reversul „naționalismului" furibund din *Schimbarea la față a României*. Paradoxal, ea prezintă unele analogii cu doctrina omonimă elaborată după război de unii gânditori germani de stânga (*cf.* Adorno, 2007). Invocând partea de vină pe care diversele ideologii naționaliste și rasiste interbelice au avut-o pentru ororile războiului, aceștia preconizau ca datorie de onoare a intelectualului refuzul afilierii la orice „patrie". Este, în linii mari, și demersul din *Ispita de a exista*, articulat prin dubla delimitare, simultană, de țara de origine și de Franța, ca țară-gazdă. Se adaugă, ca o cheie interpretativă suplimentară, o „apologie" a evreilor, văzuți în dimensiunea lor de „exilați" arhetipali.

Premisa conceptului de „exil metafizic" este că individul care „aparține organic unei culturi nu poate identifica natura răului care o macină", deoarece este „parte integrantă", pe când „noul venit", care este „mai detașat, mai liber", o „cercetează fără părtinire și-i sesizează mai bine slăbiciunile" (Cioran, 2002: 21). Critica pe care Cioran o face Franței reprezintă reversul viziunii apologetice din *Schimbarea la față a României*, unde, ne amintim, prestigiul

de „cultură mare" al acestei țări îl făcea pe autorul „fanatizat" să viseze delirant o Românie „cu populația Chinei și destinul cultural al Franței". Ar fi de remarcat că, în *Ispita de a exista,* el are prudența de a critica și alte națiuni occidentale. O face profetizând în linia lui Spengler un „declin" al Occidentului în ansamblu, cu certitudinea că acesta „are zilele numărate, își pregătește sfârșitul" (*ibidem*: 26). În viziunea sa, Franța modernă vegetează într-o prelungă decadență, „dezgustul pentru fostele-i ambiții de universalitate și omniprezență" atingând asemenea proporții, încât „doar un miracol ar putea-o salva de un destin provincial" (Cioran, 2002: 24). Acest „miracol" e menit să rămână, ca ipoteză, în mintea cititorului francez, până în momentul când, odată „convertit" la noua sa identitate culturală, Cioran își va asuma el însuși rolul de ultim apărător eroic al „limbii franceze".

În opinia multor comentatori români, această critică relativ „politicoasă" a Franței ar fi doar o manevră retorică menită să „echilibreze" moral critica mult mai violentă pe care Cioran o face la adresa țării sale de origine. Despre capitolul intitulat „Mică teorie a destinului" s-a spus că ar fi un „pamflet" (*cf*. Diaconu, 1991). Deși virulența verbală este de necontestat, trebuie să remarcăm câteva aspecte care o potențează, aceste aspecte ținând în mare măsură de discursul autobiografic. Primul este precizarea „punctului de vedere": „A fi francez este o evidență: nu suferi și nici nu te bucuri pentru asta; dispui de o certitudine care justifică mai vechea întrebare *Cum e cu putință să fii persan*?" (*ibidem*: 46). Întrebarea formulată de Montesquieu în *Scrisorile persane* este un loc comun al educației școlare franceze. Citarea ei ține, în mod vădit, de negocierea identității culturale. Pe de altă parte, ea îi permite lui Cioran să nu se raporteze la Franța ca „patrie" alternativă, ci la *universalitatea* franceză, o dimensiune „culturală" care se opune unei specificități naționale. Ideea poate fi argumentată prin observația că, în tot ce spune în continuare, Cioran nu *compară* niciodată în mod direct România cu Franța.

O a doua observație ar fi că autorul *se include* de la bun început printre „români": „Paradoxul de a fi persan (român în cazul nostru) este un chin pe care trebuie să știi să-l fructifici, un cusur de care trebuie să profiți" (*ibidem:* 46). În ciuda „cinismului" afișat, această identificare echivalează cu recunoașterea unui „sentiment de apartenență" chiar în momentul în care autorul se pregătește să-și declare ruptura de „origini". Paradoxul este posibil în planul unui discurs care, în mod excepțional, devine preț de câteva paragrafe discursul unei autobiografii propriu-zise. Teoretizând momentul de „criză" inerent autobiografiei, Jean Starobinski îl exemplifică prin *Confesiunile* Sfântului Augustin, model pentru toate autobiografiile religioase moderne care au în centru o „convertire". Cioran este,

după cum se știe, un anti-creștin declarat, însă, pe de altă parte, este și un cititor împătimit de autobiografii ale marilor mistici. „Exilul metafizic", în viziunea sa, este o „criză" echivalentă cu o convertire, o despărțire radicală de trecut pe care, nu întâmplător, el a descris-o aproape întotdeauna în termeni religioși.

Titlul capitolului „Mică teorie a destinului" trimite la convingerea lui Cioran despre fatalismul specific românilor, un „popor de învinși" care se lamentează la nesfârșit pe tema „Soartei nedrepte", a „nenorocului" sau „ratării". Pe de altă parte, însă, autorul afirmă că fatalismul acesta caracterizează și alte popoare din Balcani, regăsindu-se în „tonul sensibilității populare din țările sud-estului european" (*ibidem*: 50). În plan teoretic, este o contradicție flagrantă, însă aspectul teoretic este secundar. Tema fatalismului este invocată cu scopul de a marca momentul narativ în care „Soarta" a încetat să-l mai obsedeze pe cel care declară că, începând de atunci, „s-a împăcat" cu originile sale (*ibidem*: 50-51). Citite din perspectiva acestei „împăcări", toate declarațiile anterioare despre „bruma de latinitate", „țăranii atemporali" și fatalismul „popoarelor mici" nu reprezintă niște convingeri prezente, ci niște obsesii ale trecutului. Să citățm fraza introductivă: „Mărturisesc că am privit *cândva* ca pe o rușine apartenența la un popor banal, la o colectivitate de învinși, cu origini asupra cărora nicio iluzie nu-mi era permisă..." (*idem*; s.m. O.V.). Verbul „mărturisesc", plasat chiar la începutul frazei, este formula consacrată a „confesiunii" religioase („crezul"). Același verb apare, nu întâmplător, și în capitolul consacrat evreilor, unde Cioran „mărturisește" că nu a fost întotdeauna „drept cu ei" (*ibidem*: 72). Dacă s-a pus problema sincerității acestor fraze, este în parte și pentru că verbul are în subtext „încărcătura" augustiniană a „mărturisirii" unui păcat. Distincția „tare" între un „atunci" și un „acum" echivalează cu distincția între un sine trecut și un altul prezent. Enunțată la timpul trecut, într-o narațiune de tip autobiografic, „împăcarea" este o etapă din scenariul „exilului metafizic" înțeles ca ruptură deliberată de vechiul sine.

Să revenim la negocierea identității culturale pentru a trece la cea de-a doua componentă a acesteia: limba. După cum spuneam, Cioran își construiește o imagine de ultim apărător eroic al limbii franceze: „Azi, când această limbă este în plin declin, ce mă mâhnește cel mai mult e constatarea că francezii nu par să sufere pentru asta. Și am venit eu, un deșeu al Balcanilor, să sufăr văzând-o cum piere. Ei bine, am să dispar nemângâiat, împreună cu ea!" (Cioran, 2003: 220). Apologia limbii franceze se combină cu o apologie a clasicismului, una nu tocmai „dezinteresată", dacă ne gândim la numeroșii „nostalgici" ai acestui curent într-o epocă de dezagregare a formelor și canoanelor. Chiar dacă asemenea declarații exprimă

convingeri sincere, e greu de susținut că autorul nu a mizat pe capacitatea lor de a flata o anumită „vanitate" a francezilor pe care o invocă frecvent în aforismele sale. Ele constituie, foarte probabil, și un răspuns la studiile și recenziile acelor critici care, lăudând calitățile de „stilist" ale scriitorului, nu uitau să puncteze faptul că acest „La Rochefoucauld al secolului al XX-lea" este de origine română (*cf*. Mauriac, 1969).

Pentru a înțelege ce a implicat „convertirea" lui Cioran la franceză, ar trebui să avem câteva date despre gradul în care stăpânea această limbă în 1947, anul în care, conform declarațiilor făcute în interviuri, ar fi luat hotărârea de a scrie numai în ea (*cf*. Cioran, 1993: 144-145). Pe lângă faptul că asemenea „date" nu pot fi obținute retroactiv, pare absurd să pui la îndoială „competența" unui scriitor considerat adesea ca numărându-se printre cei mai mari „stiliști" francezi. „A stăpâni o limbă" este însă o noțiune foarte relativă atunci când vorbim despre un scriitor, deoarece „limba" are diferite registre. În plus, nu trebuie să confundăm „stilul" unor texte nici cu limba *vorbită* și nici cu varianta ei opusă, cea *literară*. Fără a avea, deci, pretenția unei cercetări obiective, credem că o confruntare exploratorie a declarațiilor pe care le face însuși Cioran pe această temă poate fi edificatoare.

Mărturia cea mai detaliată se găsește într-un fragment publicat inițial în 1957 în Germania: o scurtă prefață la o reeditare a *Tratatului de descompunere*, intitulată „Recitind...". Semnalăm că această „confesiune", cum a numit-o mai târziu Cioran, nu va fi inclusă într-un volum „francez" decât în 1980, adică într-o perioadă când scriitorul se bucura de o reputație internațională. Acest decalaj temporal ne face să o considerăm un fragment de autobiografie. Cioran arată aici că textul său de debut a avut o primă variantă („Exerciții negative") care „a fost redactată foarte repede, prin 1947" (Cioran, 1988: 287). El povestește în continuare că a arătat varianta respectivă unui „prieten francez" care, după ce a parcurs-o, i-a spus că „trebuie rescrisă în întregime" (*idem*). „Sfatul lui m-a indispus foarte tare", scrie Cioran, „dar, din fericire, l-am urmat. De fapt, am scris-o de patru ori, pentru că nu vroiam cu nici un preț să fie considerată produsul unui venetic. Aveam nici mai mult nici mai puțin decât ambiția să rivalizez cu băștinașii" (*idem*).

Analiza motivațiilor acestei „ambiții" se face printr-o scurtă retrospectivă echivalentă cu o întoarcere „la origini". Deși Cioran nu dezvăluie nimic de ordin intim, simplul fapt că se referă la familia sa este remarcabil pentru un scriitor obsedat de „discreție": „De unde mi se trăgea oare atâta trufie? Părinții mei știau doar românește și ungurește și-o rupeau puțin pe nemțește; singurele cuvinte franțuzești cunoscute de ei erau *bonjour* și *merci*. Așa erau mai

toți transilvănenii" (*idem*). Rândurile ne reamintesc faptul că Transilvania, fostă parte a Imperiului austro-ungar, era mult mai puțin „francofonă" decât Muntenia și Moldova. Studii recente care au abordat sistematic problema formației lui Cioran subliniază că influența germană a fost mai puternică decât cea franceză (*cf*. Vâlcan, 2010).

Urmărind în continuare firul propriei biografii, scriitorul arată că, în 1929, când a plecat la București pentru studiile sale de filosofie, a constatat că majoritatea intelectualilor de acolo „vorbesc curent" franceza. Comentariul care prezintă reacția sa este cum nu se poate mai elocvent: „De aici, și furia mea, eu care citeam doar în franceză, o furie ce avea să dureze vreme îndelungată și încă mai durează, sub altă formă, pentru că, odată ajuns la Paris, nu m-am putut niciodată dezbăra de accentul meu valah. Și-atunci, de vreme ce tot nu pot articula ca autohtonii, să încerc măcar să scriu ca ei, acesta trebuie să fi fost raționamentul meu inconștient, altminteri cum să-mi explic înverșunarea cu care vreau să mă măsor cu ei, ba chiar, nesăbuită cutezanță, să-i depășesc?" (Cioran, 1988: 287).

Modalizarea „trebuie să fi fost" și paradoxul unui „raționament inconștient" ne sugerează o anumită prudență față de „adevărul" acestor cuvinte, care ar putea sluji drept paravan pentru a ascunde alte adevăruri, mai incomode. Pe de altă parte, amănuntul că în 1929 Cioran nu „vorbea curent" franceza ne pune pe gânduri dacă ne dăm seama că, oricât de specifice ar fi problemele creației literare, performanța unui scriitor într-o limbă străină depinde din unghi psihologic și de capacitatea sa de a se exprima, cu automatismele inerente. Specialiștii în problemele „bilingvismului" l-au comparat uneori pe Cioran cu Ionesco, celălalt mare scriitor român de limbă franceză, a cărui mamă, Marie-Thérèse Ypcar, l-a inițiat încă din copilărie în această limbă. Cu toate că a făcut clasele elementare în Franța, că mai târziu a petrecut perioade îndelungate în această țară, prima sa piesă de teatru scrisă în franceză, *Cântăreața cheală*, a avut mai multe variante, manuscrisele fiind elocvente pentru dificultatea tranziției de la o limbă la alta. Cu toate că eseistica lui Cioran nu poate fi echivalată cu teatrul lui Ionesco sub raportul limbajului, faptul că abia în Franța a luat contact cu „limba vorbită" ne autorizează să presupunem ceea ce însemnările din *Caiete* relevă pe deplin, și anume că eforturile sale au fost mult mai ample și mai chinuitoare.

Mai puțin autocenzurate decât fragmentul „Recitind...", aceste însemnări adaugă câteva alte circumstanțe agravante la problema „accentului valah", și anume „un defect de vorbire, bâlbâiala, felul sacadat de-a vorbi, arta de-a înghiți cuvintele" (Cioran, 2010: 31). Cioran își explică „cochetăria și finețurile deșarte pe care le comportă căutarea stilistică" prin

ipoteza unui complex de inferioritate: „Secretul unei dexterități stă într-un cusur mai mult sau mai puțin clandestin" (*idem*). Nu e exclus ca o asemenea auto-minimalizare să țină în bună măsură și de „depresia" invocată adesea de Cioran, despre care știm la ora actuală că nu a fost doar o „melancolie" trecătoare. Pe de altă parte, însă, studiile consacrate francofoniei au insistat pe faptul că asemenea „defecte" de vorbire devin în mediile interculturale niște „marcatori identitari" care pot da naștere unor aprecieri stigmatizante (Férreol și Jucquois, 2005: 343). Dacă adăugăm la aceste frustrări complexul de atâtea ori mărturisit de a aparține unei „culturi mici" vom fi în măsură să abandonăm stereotipul scriitorului român care, stabilit la Paris, le dă „lecții de stil" francezilor înșiși.

Caietele lui Cioran ne mai rezervă o surpriză, relevând că „pesimistul" dezabuzat, „nihilistul" radical cultiva adesea în intimitate studiul... gramaticii. Simone Boué, partenera de viață a scriitorului, afirmă într-un interviu că atunci când l-a cunoscut, în 1942, Cioran frecventa o doamnă misterioasă al cărei nume nu l-a pronunțat niciodată, dar pe care o poreclise „gramaticiana" (*cf*. Dodille, 1997). Nimic mai firesc, s-ar putea spune, după numai cinci ani de la sosirea sa în Franța, numai că, într-o scrisoare din 1970, un Cioran pe deplin consacrat i se plânge fratelui său că încă mai învață „gramatica acestei limbi diabolice" (Cioran, 2010: 59). Evident, aceste amănunte trebuie interpretate într-un context mai larg, în care intervin și neîncrederea patologică în sine, „abulia", crizele reale sau imaginare de „sterilitate". Abia printr-o asemenea contextualizare ele ne pot spune ceva plauzibil despre „stilul" lui Cioran. Întrebarea pe care, totuși, nu putem să o evităm, este câți dintre scriitorii vorbitori nativi de franceză s-ar recunoaște în mărturisiri ca acestea: „Cu cât mă simt lăuntric mai gol, cu atât mă pasionează mai mult chestiunile de limbaj. Scriitorul indiferent la toate, nepăsător și secătuit sfârșește ca gramatician" (Cioran, 2016: 65).

Acesta ar fi, ca să închidem paranteza „complexelor", „fundalul" biografic al imaginii de „apărător al limbii franceze" pe care mizează Cioran în negocierea noii sale identități culturale. După ce am explorat aspectele naționale și socio-lingvistice ale acestei identități, a sosit momentul să trecem la cele literare. Vom cita paragraful din *Ispita de a exista* care enunță ceea ce am numit „convertirea la franceză". Acest pasaj, care figurează în capitolul „Stilul ca aventură", este pasajul simetric și complementar celui citat la începutul articolului nostru, în care „exilatul" se întreba dacă „își va încerca puterile într-un alt idiom", prevenind: „Cine își reneagă limba, adoptând-o pe a altora, acela își schimbă identitatea și chiar decepțiile. El se rupe – trădare eroică – de amintirile sale și, până la un punct, de sine însuși" (*ibidem*: 110). Iată cum sună „răspunsul" la întrebarea rămasă deschisă:

„Dacă, după ce a frecventat o sumă de idiomuri a căror plasticitate îi oferea iluzia unei puteri nemărginite, străinul dezlănțuit, îndrăgostit de improvizație și dezordine, înclinat spre exces sau echivoc din neînzestrare pentru limpezime, abordează în cele din urmă franceza cu timiditate, el ajunge să vadă în ea un instrument de salvare, o asceză și o terapeutică. Folosind-o, se lecuiește de trecutul său, învață să jertfească un întreg fond de obscuritate de care era legat, se simplifică, devine altul, se leapădă de extravagațele sale, își depășește vechile neliniști, se împacă tot mai mult cu bunul-simț și rațiunea" (*ibidem*: 115).

După cum se vede, faptul că străinul „abordează" franceza nu implică nici în acest context renunțarea manifestă la „limba maternă". Se poate specula, cel mult, că o asemenea renunțare este implicată în ideea că el „devine un altul". Ne întrebăm însă în raport cu cine devine el „un altul" în termeni de identitate culturală. În context, e vorba de „trecutul" său, dar, după cum punctam, Cioran nu a dezvăluit efectiv din acest trecut decât faptul că este român. Dacă „suprapune" portretul tipizat al „străinului" peste ceea ce se știe astăzi despre Cioran, cititorul român va desluși trăsăturile unui autoportret al tânărului filosof exaltat care a scris *Schimbarea la față a României*. Ce putea să înțeleagă, în schimb, cititorul francez din 1956 e greu de spus. Poate doar un „portret-robot" al „anti-francezului", bazat pe inversarea unor norme ale clasicismului francez devenite demult stereotipuri școlare: ordinea, măsura și claritatea. Singura nuanță personală este acel „cu timiditate" care califică felul cum „abordează" personajul respectiv „franceza". Noi o putem interpreta prin prisma complexelor legate de limbă, așa cum le-am identificat în *Caietele* lui Cioran, dar cititorul francez, care ignoră aceste complexe, nu sesizează, probabil, decât o „reverență" retorică față de limba și cultura franceză.

Cea mai densă parte a pasajului focalizează „viziunea" prin care „străinul" anticipează pe un ton profetic efectele pe care le va avea asupra sa „convertirea" la franceză: „salvare", „asceză" și „terapeutică". Neînsoțite de precizări, cele trei cuvinte au aerul unei „devize" aristocratice, amintind formula joyceană „silence, exile, cunning". Rândurile par scrise cifrat, Cioran păstrând „secretul" lor pentru eventualii cititori din România, care știu ce implică „trecutul" invocat în context. Poate că este și un mod subtil de a-i sugera cititorului francez o „limită" dincolo de care nu are dreptul să treacă. I se acordă, în schimb, un vag angajament că, sub efectul „civilizator" al francezei, străinul se va împăca pe viitor „cu bunul-simț și rațiunea".

Din însemnările cu caracter „secret” din *Caiete* putem afla ceea ce era ușor de bănuit: că lupta lui Cioran cu franceza a fost „o agonie în sensul propriu al cuvântului, o luptă din care ies înfrânt întotdeauna” (Cioran, 2016: 25). Subiectul ar merita un studiu separat. Pe noi ne interesează mai mult faptul că a fost necesar să treacă mai bine de douăzeci de ani pentru ca această dramă să fie mărturisită cititorului francez la persoana I. Cioran o face într-un fragment din *Exerciții de admirație* (1980), intitulat nu întâmplător „Scurtă spovedanie”:

„Și încă ceva: ar fi trebuit să aleg orice alt idiom, nu însă franceza**,** căci cu aerul ei distins nu mi se potrivește deloc, e chiar la antipodul firii și dezlănțuirilor mele, al eului meu autentic și-al genului meu de mizerii. Prin rigiditatea ei, prin suma de constrângeri elegante pe care-o reprezintă, franceza mi se pare un exercițiu de asceză sau, mai curând, un amestec de cămașă de forță și de salon. Or, tocmai din pricina acestei nepotriviri m-am atașat de ea” (Cioran, 1998: 220).

Din nou, ultima frază păstrează „secretul” și poate chiar îl cultivă. Remarcăm în treacăt cum, vorbind despre „firea” sa, Cioran personifică implicit franceza prin câteva metafore ce reiau „funcțiile” enumerate în *Ispita de a exista*. „Asceza”, care ar putea sugera inclusiv rezistența eroică opusă „ispitei” de a scrie din nou în română, așa cum o dezvăluie multe scrisori, trece mai degrabă neobservată din pricina „formulei” spirituale „un amestec de cămașă de forță și salon”. „Cămașa de forță” înlocuiește vechea idee de „terapie”. Pentru cititorul francez, metafora sugerează rigorile limbii franceze literare, văzută de Cioran adeseori ca limbă „perfectă”, și tocmai de aceea „moartă” (*Cioran*, 1998: 229). Pentru cititorul român familiarizat cu scrierile lui Cioran, există o trimitere intertextuală suplimentară la „lirismul” teoretizat în prima lui carte, *Pe culmile disperării* (1934). Descris în linia așa-numitului „trăirism” interbelic, acesta nu corespunde unui gen literar, ci „vieții”, mai exact anumitor „trăiri” și „experiențe” intense ca dragostea, agonia morții sau „nebunia”. Aceasta din urmă este preluată din arsenalul romantismului, având însă un sens clinic mult mai apăsat: „Nu există lirism autentic fără un grăunte de nebunie interioară. Astfel se explică productivitatea poetică din fazele prime ale psihozelor. Nebunia ar putea fi un paroxism al lirismului” (Cioran, 1990a: 46).

Acest context e demn de reținut, deoarece în foarte multe scrisori sau însemnări din *Caiete*, atunci când menționează cărțile sale din perioada românească, Cioran se delimitează de ele printr-un discurs în care „lirismul” și „nebunia” se suprapun până la echivoc, aluziile la vechile legături cu Garda de Fier fiind străvezii. Reeditarea din 1990 a faimoasei *Schimbarea*

la față a României, ca să citățm exemplul cel mai cunoscut, cuprinde o scurtă notă introductivă în care Cioran lămurește că el însuși a cerut editorului să elimine din text „câteva pagini pretențioase și stupide", simptome ale „isteriei mele de atunci" (Cioran, 1990b: 5). Deși, așa cum arătam la început, abordarea noastră nu vizează aceste aspecte istorice, existența unui puternic sentiment de vinovăție nu poate fi ignorată ca motivație a obsesiei de a o rupe cu trecutul și, implicit, a deciziei de a scrie exclusiv în franceză.

Firesc ar fi ca un discurs propriu-zis autobiografic pe tema „convertirii la franceză" să figureze în *Caiete*, însemnări cu o destinație „secretă" indicată limpede de cuvintele „a se distruge" înscrise pe copertă. Un asemenea discurs și-ar avea locul și în scrisorile adresate prietenilor intimi. Printr-un paradox, în cazul lui Cioran îl vom găsi în textele cele mai „publice": în interviuri. Evocând împrejurări concrete, acest discurs poate fi considerat o micro-narațiune.

În toate interviurile, cadrul este același. Cioran afirmă că a luat hotărârea de a scrie în franceză în vara anului 1947, în timp ce se afla în vacanță în Normandia, într-un mic sat din împrejurimile orașului Dieppe, și încerca să traducă în românește poeziile lui Mallarmé. Din acest punct, relatările diferă. Una din variante este că, descurajat de dificultatea traducerii, și-ar fi spus că, în fond, nu are nici un rost să îl traducă pe Mallarmé într-o limbă cu circulație atât de restrânsă. Recunoaștem motivația pragmatică invocată și în scrisorile adresate părinților din aceeași perioadă (*cf*. ante). Urmarea a fost că, fără să mai stea pe gânduri, Cioran s-a întors la Paris, unde a scris „foarte repede" acea primă variantă a *Tratatului de descompunere* evocată și în fragmentul „Recitind...". Declarațiile nu menționează nimic despre cele patru variante care au urmat, aparenta uitare a acestora echivalând cu o minciună „prin omisiune".

A doua versiune a micro-narațiunii poate fi numită „mistică". Ea apare pentru prima oară într-un interviu acordat în 1987 unui ziarist german, Gerd Bergfletch, interviu citat de Gabriel Liiceanu într-un eseu consacrat lui Cioran. Liiceanu insistă pe cuvântul german *Offenbarung* folosit de Cioran, care înseamnă „revelație". El afirmă că relatarea episodului seamănă cu „mizanscena unei convertiri mistice" asemănătoare cu experiența unei „revelații" povestită de Pascal, gânditor recunoscut adesea ca model de Cioran. Există chiar și o „voce" care lansează o „chemare quasi divină" de a scrie în franceză, chemare la care Cioran se supune „orbește", deși pare conștient de „sacrificiul" pe care îl presupune „renunțarea la propria limbă".

Comentariul lui Gabriel Liiceanu insistă pe caracterul irațional al acestei experiențe, opus unei „deliberări", și pe „ritmul precipitat" cu care Cioran povestește mai departe cum s-a întors la Paris, unde a scris prima variantă a *Tratatului* „foarte repede", parcă sub efectul aceleiași „revelații". Și în acest caz lipsește „continuarea" binecunoscută – munca la cele patru variante ale manuscrisului. Această omisiune „sare în ochi" pentru că, dacă legăm narativ secvența „revelației" cu faptul că manuscrisul redactat „foarte repede" a trebuit rescris, „glasul" cvasi-divin care a formulat „chemarea" nu pare să fi fost unul de... „bună-credință". Ne gândim, fără să vrem, la titlul simptomatic al unei cărți din aceeași perioadă: „Demiurgul cel Rău".

S-ar părea că „misticul" ambivalent Cioran nu a fost pe deplin sincer în interviul cu pricina. Câteva argumente în acest sens găsim chiar în *Ispita de a exista*, într-un eseu intitulat „Dibăcia lui Socrate". Cioran insistă aici pe faimosul „demon" (*daimon*) misterios care, conform *Dialogurilor* lui Platon, îi „dicta" filosofului deciziile sale cele mai înțelepte. Remarcând că acesta s-a eschivat mereu atunci când i s-a cerut să explice natura acestui „demon", el trece foarte ușor peste ipoteza că Socrate însuși nu și-l putea explica, insinuând că ar fi făcut-o în mod deliberat, din sete de „glorie", fiind primul filosof care s-a auto-reprezentat ca „un caz" (Cioran, 1998: 97). O coincidență cu scenariul „mistic" din interviuri este apropierea pe care Cioran o face între „demonul" socratic și o „experiență a hăului" relatată de Pascal, pornind de la amănuntul că și în acest caz există o „voce" divină. El se arată dispus să tolereze o asemenea „voce" în relatarea misticului Pascal, dar consideră inacceptabil ca „tocmai inventatorul conceptului, promotorul raționalismului", adică Socrate, să recurgă la trucul ieftin al unor „voci lăuntrice" (*idem*).

Ca poziție filosofică, îl recunoaștem pe anti-raționalistul înverșunat din volumele de tinerețe. În mod ciudat însă, către finalul eseului, după ce discută mai multe interpretări date de diverși filosofi faimosului „demon", Cioran formulează în loc de „concluzii" un comentariu care ne reține atenția: „În fond, n-are prea multă importanță dacă a fost stăpânit de demonul său ori l-a folosit doar pentru nevoile cauzei! De vreme ce și l-a inventat, înseamnă că a fost silit s-o facă, fie și numai pentru a părea de nepătruns în ochii celorlalți. Solitar anturat, prima lui datorie era să scape de anturajul său baricadându-se într-un mister real sau măsluit" (*ibidem*: 98). Ipostaza acestui Socrate care și-a cultivat „misterul" de dragul „imaginii", cum am spune astăzi, seamănă prea mult cu scriitorul Cioran, asaltat de presa pariziană cu întrebări „indiscrete", ca să nu vedem în portretul său un auto-portret indirect.

Un al doilea intertext plauzibil este un eseu consacrat Sfântului Pavel, faimoasă figură a creștinismului biblic pentru care Cioran a nutrit întotdeauna un „cult" ambivalent: „Când nu mai știu pe cine să detest, deschid *Epistolele* și mă liniștesc numaidecât. E omul meu. Mă face să cad în transă, să tremur" (*ibidem*: 102). Să citățm interpretarea pe care o dă el cunoscutei „convertiri" a acestuia, eveniment în urma căruia a fost transformat dintr-un „păcătos" incurabil într-un credincios fervent:

„Adoptând o doctrină străină lui, convertitul își închipuie că a făcut un pas spre sine însuși, când el își escamotează doar dificultățile. Pentru a scăpa de insecuritate – sentimentul său dominant – el se consacră primei cauze pe care i-o oferă hazardul. Odată intrat în posesia „adevărului" își va răzbuna pe ceilalți vechile sale incertitudini, vechile sale spaime. Acesta a fost cazul convertitului-tip, al Sfântului Pavel. [...] Ca toți neofiții, credea că prin noua sa credință își va schimba firea și își va învinge incertitudinile pe care se ferea cu strășnicie să le împărtășească auditoriului și corespondenților săi" (*ibidem*: 101).

Nu seamănă și acest „caz" în mod izbitor cu cel al „convertitului" Cioran? Ar fi necesară citarea multor alte contexte pentru a ne da seama dacă rândurile acestea corespund cu ceea ce gândea Cioran despre sine, dar sintagma „convertitul-tip" implică o generalizare elocventă. Printr-un paralelism perfect cu eseul despre Socrate, și de data aceasta, cu toate că personajul i se pare detestabil, povestea sa îl fascinează: „Câtă vreme tot așa va fi, îl voi urmări cu arțagul meu pe cel care a știut cu atâta dibăcie, să ne capteze interesul pentru chinurile sale" (*idem*).

Să nu ne grăbim să tragem concluzii din această „poetică" a mistificării autobiografice deliberate. I-am semnala în treacăt actualitatea literară, cu trimitere la diversele teorii ale autoficțiunii sau ale „ficțiunii" inerente oricărei autobiografii „postmoderne". În ultima parte a articolului nostru, vom comenta alte două contexte referitoare la aceeași „convertire" din scrisorile adresate unor români. Nu o facem pentru a sublinia, în maniera multor comentarii, vreo nostalgie a „întoarcerii la origini", deși o asemenea nostalgie a fost adesea mărturisită de Cioran. Vom observa doar că, așa cum anunțam de la început, negocierea identității culturale are loc în sens invers, un scriitor „francez" încercând să explice unor „străini" experiența sa franceză. Poate de aceea, nicăieri în cuprinsul scrisorilor nu se face vreo trimitere la împrejurările concrete în care el ar fi luat hotărârea de a „se converti" la franceză.

Prima scrisoare pe care o vom cita este adresată lui Aurel Cioran, fratele său mai mic, pe 16 ianuarie 1974. Referindu-se la „pasiunea" lui Noica pentru „limba noastră" așa cum a

intuit-o citindu-i „cartea despre rostirea românească”, Cioran punctează: „Pentru mine toate acestea aparţin însă trecutului. Schimbând idiomul, am renunţat la o parte din mine, în orice caz la o bună parte din viaţa mea” (Cioran, 2010: 76). Să notăm că această „versiune” prezintă ca fapt împlinit ceea ce în *Ispita de a exista* constituia doar o proiecţie mentală a „străinului”. Gerunziul „schimbând” întreţine însă un anumit echivoc. Deşi nu afirmă că ar fi plănuit „renunţarea” respectivă, nu se poate spune nici că aceasta a fost doar un efect constatat odată cu trecerea timpului. De aceea, poate, în ciuda limbajului banal, deliberat prozaic, lipsit de „literaturizarea” din celelalte variante, există o sugestie mult mai puternică a „jertfei” menţionate în alte contexte. Am raporta acest aspect la faptul că „trecutul” invocat în aproape toate scrisorile adresate lui Aurel Cioran este cel al adeziunii lor comune la Garda de Fier. Văzută din această perspectivă, motivaţia „convertirii” la franceză nu se schimbă, dar se îmbogăţeşte. La ambiţia scriitorului dornic de afirmare, la complexele sale faţă de limba şi cultura franceză, se poate adăuga o nevoie imperioasă de auto-pedepsire. Echivalată cu „o parte din viaţa mea”, sintagma „o parte din mine” constituie, prin contaminare cu locuţiunea „o parte a corpului”, o imagine foarte concretă a acelui eu scindat, tipic pentru autobiografie.

La numai un an după *Ispita de a exista*, Cioran publică în *N.R.F.* un amplu eseu redactat după convenţia unei „scrisori deschise”, pe care îl intitulează „Scrisoare către un prieten de departe”. Identitatea „prietenului” nu este dezvăluită. Noica a răspuns însă ulterior tot printr-o scrisoare deschisă, schimbul epistolar fiind publicat în cuprinsul unui volum. În primele rânduri, Cioran lămureşte faptul că răspunde la o „întrebare” a interlocutorului său, o întrebare despre care spune că este echivalentă „aproape cu un reproş”, şi anume dacă are de gând să revină la „limba noastră, a amândurora, sau dacă înţeleg să-i rămân credincios acesteilalte, în mânuirea căreia, fără nici un temei, bănuieşti că aş avea o uşurinţă pe care n-o am – şi n-o voi avea niciodată” (Cioran, 1992b: 6). După ce evocă „povestea de groază” a relaţiilor sale cu „acest idiom de împrumut”, Cioran conchide: „Din nefericire, când mi-am dat seama de toate astea era prea târziu ca să fac cale întoarsă, altfel n-aş fi abandonat nicicând limba noastră; mi se-ntâmplă să-i regret şi acum mirosul de prospeţime şi putreziciune, amestecul de soare şi bălegar, urâţenia nostalgică şi superba neglijenţă. Să mai revin la ea, nu pot; cea pe care am fost silit s-o adopt mă leagă şi mă stăpâneşte prin chiar preţul suferinţelor cu care-am plătit-o” (*ibidem*: 7).

Dincolo de senzualitatea halucinantă din descrierea limbii române, aceste rânduri oferă un motiv al refuzului de a scrie din nou în acest „idiom” căruia ar trebui să-i recunoaştem demnitatea. Mulţi comentatori au văzut în suferinţa mărturisită în asemenea

pasaje o „morală" valabilă pentru „cazul Cioran", un fel de „pedeapsă" binemeritată pentru un orgoliu nemăsurat. Nu putem subscrie la o judecată atât de sumară. Indiferent de fapte, intenții sau motivații de subtext, tema cioraniană a „convertirii la franceză" este una dintre cele mai profunde reflecții despre scris, concentrată în câteva pagini memorabile din toate punctele de vedere, inclusiv sub aspect literar.

BIBLIOGRAFIE

Texte de Emil Cioran

Cioran, E.M., *Eseuri*, Antologie, traducere și cuvânt înainte de Modest Morariu, Cartea Românească, București, 1988.

Cioran, Emil, *Pe culmile disperării* [1934], Editura Humanitas, București, 1990a.

Cioran, Emil, *Schimbarea la față a României* [1936] Editura Humanitas, București, 1990b.

Cioran, *Tratat de descompunere* [1949], Editura Humanitas, București, 1992a.

Cioran, *Ispita de a exista* [1956], traducere de Emanoil Marcu, Editura Humanitas, București, 2002

Cioran, E.M., *Istorie și utopie* [1960,] traducere de Emanoil Marcu, Editura Humanitas, București, 1992b.

Cioran, *Exerciții de admirație. Eseuri și portrete* [1980], traducere de Emanoil Marcu, Editura Humanitas, 2010.

Cioran, E.M., *Caiete I 1957-1965*, traducere de Emanoil Marcu și Vlad Russo, Humanitas, București, 2017.

Cioran, E.M., *Scrisori către cei de-acasă*, Stabilirea și transcrierea textelor de Gabriel Liiceanu și Theodor Enescu, traduceri din franceză de Tania Radu, ediție, note și indici de Dan C. Mihăilescu, Editura Humanitas, București, 2010.

Texte teoretice și critice

Adorno, Theodor W., *Minima moralia*, traducere din limba germană și prefață de Andrei Corbea, Editura Art, București, 2007.

Behring, Eva, *Scriitori români din exil 1945-1989. O perspectivă istorico-literară*, traducere din limba germană de Tatiana Petrache și Lucia Nicolau; revăzută de Eva Behring și Roxana Sorescu, Editura Fundației Culturale Române, București, 2001.

Diaconu, Marin, *Pro și contra Emil Cioran. Între idolatrie și pamflet*, antologie, cuvânt înainte și note de Marin Diaconu, Humanitas, București, 1991.

Dodille, Norbert, „Interview de Simone Boué, compagne de Cioran", în *Lectures de Cioran*, Norbert Dodille și Gabriel Liiceanu (editori), L'Harmattan, Paris, 1997, pp. 11-41.

Ferréol, Gilles; Jucquois, Guy, (coordonatori), *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*, Editura Polirom, Iași, 2005.

Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic* [1975], traducere de Monica Ionescu, Editura Univers, București, 2000.

Mauriac, Claude, *La littérature contemporaine* [1958], Albin Michel, Paris, 1969.

Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc (1945-1989)*, ediția a doua, Editura Compania, București, 2010.

Neubauer, John și Török, Borbála Zsuzsanna (eds), *The Exile and Return of Writers from East-central Europe. A Compendium*, Berlin, New York (Walter de Gruyter), 2009.

Starobinski, Jean, *Relaţia critică* [1971], traducere de Angela Martin, editura Univers, București, 1977.

Vâlcan, Ciprian, *La concurrence des influences culturelles françaises et allemandes dans l'œuvre de Cioran*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2008.

NOTES FROM A NEW HISTORY OF ROMANIAN LITERATURE: AL. PHILIPPIDE MODELING A PARTICULAR DRAMA OF KNOWLEDGE

Ion Popescu-Brădiceni
Prof., PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Târgu-Jiu

Abstract:In the interwar period, the great poet has a strange option for the classicism of eternal substances, embodied in renewed forms that always fly around the foundations exactly as in perennial eminescianism.
Being in the center of the universe always entails being in the middle of the story, that is, finding yourself in a sacred space and time, whose hierophanes form an unbroken chain.
The thirst for the sacred, Al. Philippide translates it bipolar on the one hand into a dream / imaginary dream escape on the other into a nostalgia of being. Inheriting the ontological obsession of man from primitive, archaic societies, the poet, in the middle of a story, of an unknown fairy-tale, in the heart of the apodictic truth / theme, of the absolute truth, assumes a humanity whose model is trans-human / transcendent, in the trans-modernist sense.
And he does not really become a man unless he is subject to the learning of myths and the only affirmed reality is that feeling is combined with the image, and the idea with the vision, the existence with the allegory.
Al Philippide's poetry is clear and musical, showing self-control and spiritual tranquillity; it breathes through myths, it responds to the urgent need of the modern, desacralized, spiritual, sacred and profound human being, and also through the recapturing of the lasting antiquities, in which the pure, soothing poetic language can be encountered.
Abstract and transparent poetry, lyrical approach in order, categories such as: harmony and perfection; and literature involves work, rewriting, returning, recreation. The poetic act is especially an act of an ordering and hierarchizing of ideas, a slow conquest of clarity, and the Philippine poetic art lies in its virtuosity in the funambulist genre, in the impetuous familiarity with the cosmic elements. The poetic figuration is musicalized, merging with the effluvium of the moral life; the illusion of travel on the ideal realms of the dream, of evasion from the real, has a wide European circulation.
The dream is a gnoseological way, a lucid retreat, in memory, not of events but of successive states of consciousness.
Al. Philippide was a true innovator of the figuration which is more abstract than the symbolic intuition and as naive as the allegory. Then he appealed to a new order introduced in the memory of humanity, a domination of the divergent aspects randomized by implementing a totalitarian / unifying sense.
For Al. Philippide in turn models a particular drama of knowledge. The poet's imagination is dominated by the obsession of the culture legend, that is, the sum of the lively values that are the lasting duration of any ruin, in a gentle golden sky like honey, populated by / with the fictions of a humanity that wants to move the time from the intuition of the moment to the feeling duration. The landscape itself does not belong to nature but to culture/ trans-culturalism in terms of trans-disciplinarity.

Keywords: centre, dream, paradise, travel, culture.

Fie că sufletul îi e în marea contemplaţie, în «speculaţie» mitemică paradisiacă, fie că îi "aspiră la voluptăţi mai sublime, la topirea în flacăra solară"[1]. *(Şi dă-ne , soare, suflet*

nou, alt vis!/ Ne-am săturat de vechiul nostru vis!/ Văzduhul tot tu fă-l să intre-n noi!/ De tine până-n creştet să fim plini,/ Polenul tău să ne preschimbe-n crini! Şi zâmbitori să stăm în preajma ta, şi goi- ***Aur sterp*** (1922): *Cântecul câtorva*[2]. Al. A. Philippide optează pentru clasicismul substanţelor eterne, încorporate în forme înnoite ce zboară mereu în jurul fundamentelor. Dealtfel salvatorul Crin pare preluat din flora eminesciană, dintr-o natură primordială, aceea a Edenului, loc de adormire în care sentimentul predominant din lumea vegetală este cel al vieţii eterne, al captării. În mişcarea universală a moleculelor"[3]. "Crinul este sinonimul albului şi, prin urmare, al purităţii, inocenţei şi fecioriei"[4] dar poate fi întâlnit la Angelus Silezius, ca simbol al purităţii cereşti; după cum acelaşi, subiectivizând noţiunea de Dumnezeu, scria: "Eu însumi trebuie să fiu soare, să vopsesc/ cu razele-mi marea fără culoarea Dumnezeirii întregi"[5]. Purificat, spiritul philippidian alunecă spre larg într-o luntre albă, serafică, "c-un crin la cârmă, altul la catarg" *(Astralis)*... abandonându-se mistic sub semnul graţiei lui Dumnezeu ("Văzduh mai nou din noi va înflori").

Viaţa poetului este astfel o veşnică trecere din negru în alb, din crunte melancolii ale sterilităţii în extaz şi jubilări- citatul călinescian ne indică, iată o ipoteză seducătoare - iar poetul se aşază în centrul universului ca să-i pândească vibraţiile, ca să-i sesizeze coincidenţa cu durata conştiinţei sale, ca să-i fie, în ultimă instanţă, principiul generator, soarele. Situarea în centrul universului atrage după sine "să fii mereu la mijloc de poveste.*"(Berceuse),*adică să te găseşti într-un spaţiu şi într-un timp sacru, ale căror hierofanii alcătuiesc un lanţ neîntrerupt. Descoperirea sau proiecţia unui punct fix - "Centrul" - echivalează cu Facerea Lumii, cu întemeierea ei şi cu trăirea reală - apelez de data aceasta la cartea lui Mircea Eliade, ***Sacrul şi profanul.*** În acest CENTRU, comunicarea cu zeii, cu semizeii, cu eroii civilizatori, cu alte făpturi aparţinând mitologiei, devine posibilă. Omul îşi doreşte şi îşi va dori mereu să regăsească prezenţa activă, tutelară, a zeilor. El va avea mereu deziderатul de a trăi în lumea curată, proaspătă, originară, şi va proiecta acest ideal într-o nostalgie a Paradisului, a perfecţiunii începuturilor. In illo tempore, în timpul mitic/ sanctificat de prezenţa divină, pe care omul se străduieşte să-l reactualizeze periodic, lumea era desăvârşită şi în starea aceea paradisiacă omenirea trăia efectiv în preajma zeilor, încercând pura responsabilitate pe plan cosmic, spre deosebire de aceasta de ordin moral (social sau istoric), singura pe care civilizaţiile modeme (şi postmodeme) o cunosc. Această sete de sacru, Al. Philippide nu o traduce doar într-o evadare în vis şi imaginar ci într-o nostalgie a fiinţei. Moştenind obsesia ontologică a omului societăţilor primitive, arhaice, poetul, la mijloc de poveste, de basm neştiut, în inima adevărului apodictic/temei, a adevărului absolut, îşi asumă o umanitate al cărei model este transuman, transcendent. Şi nu devine cu adevărat om decât dacă se supune învăţăturii miturilor, dacă-i imită pe zei (imitatio dei), într-un timp pe care Nicolae Manolescu îl promovează ca "timp inalterabil". Într-un asemenea timp "elastic şi subtil, în care epoci varii, şi vechi şi noi, sunt date /deodată toate", unica realitate afirmată este aceea în care sentimentul se conjugă cu imaginea, iar ideea cu viziunea, existenţa cu alegoria. *"Denunţându-l" pe Peter Schlemihl, Al. Philippide redactează o poezie carenu se desparte niciodată de umbra ei, universul de imagini lăsând să se vadă atitudinea originară. Poetul aleargă după operă - după perfecţiunea ei - n.m. - fără s-o ajungă, conştiinţa poeziei încearcă în zadar să se identifice cu poezia, aşa cum Pan, urmărind pe naiada Sirinx, nu-i întâlneşte niciodată făptura reală, ci doar imaginea oglindită în apă sau prefăcută în foşnet de trestii*[7].

Poezia lui Al. Philippide este limpede şi muzicală, arătând stăpânire de sine şi linişte spirituală. Prezenţa morţii din lumea fenomenală îl determină pe poet să-şi îndrepte ochii spre orizontul legendei eline, simbol al trăiniciei în timp şi al deschiderii spre universal. Precum Novalis, dă finitului, materialului lumescului o perspectivă infinită, spirituală, universală. Spaţiile poemului său se pierd în zare[8], în azur, în lumină *(Dimineţi).*Viaţa se prelungeşte în vis, clipele se purifică, amintirile întoarse spre un loc paradisiac îşi găsesc un timp imobil

(*Privelişte*) şi primesc învestitura arhetipurilor.

Paradisul, ca imagine primordială colectivă, ca motiv mitologic principal, ca engramă totuşi insuficient cauzalizată şi ca precipitat mnemic, se impune în textele philippidiene ca o formă tipică fundamentală a unei anumite trăiri sufleteşti şi îşi asociază alte arhetipuri: Dumnezeu, libertate, nemurire, care sunt, în egală măsură, valori afective (sentimente) şi idei. Imaginea primordială a raiului "este asemenea unui organism viu, în dezvoltare, dotat cu forţă de zămislire", este *organizare ereditară de energie psihică, sistem solid care nu e doar expresia, ci şi posibilitatea de desfăşurare a procesului energetic*.[9]Ca atare, însăşi imaginea călătoriei sugerează o distribuţie a spiritului pe dimensiunile spaţiului bucolic tradiţional, dar şi distrugerea acestuia de către timpul devastator, desacralizat, profan. Tema voiajului îmbracă forma parabolei mitologice, amendată - aceasta - de naraţiunea călătoriei mitologice ca fiind o călătorie în vis: *O, veşted vis, te-ntoarce mai curând,I Doboară-n mine viaţă, simţ şi gând,/ Şi potoleşte-mi sufletul flămând.// Prin lumi de nouri vom călători./ Văzduh mai nou din noi va înflori./ La căpătâiul cerului o stea/ înmugurită pentru noi va sta,/ Din raze limpezi să ne facă drum...* " ***(Astralis).*** Această călătorie în vis este narată coerent în lumina zilei, cu câteva puncte de mister, menite să dubleze apollinicul cu dionisiacul, în cel mai tipic stil romantic. Ceea ce descoperă retorul (din *Pe un papirus*) de la curtea lui Ptolomeu al III-lea din Alexandria, la capătul aventurii sale maritime, după ţara de neguri (infernul), este o Arcadie paradisiacă, heladică, dar instituită, din nefericire, în împărăţia umbrelor, a lui Hades. Ca în Odiseea lui Homer, acestea n-au dreptul la vorbire, în cea de-a doua lor viaţă, de numai o zi, ca apoi să revină în "lunga noapte funerară" şi-n ceaţa friguroasă. Deznădejdea lor e deznădejdea lui Ahile cel întrebat de Ulise despre cum o duce pe lumea cealaltă şi cel răspunzând că deşi sălăşluieşte, postum, în livada (pajiştea) de asfodel, mai bine ar vrea să fie argat la ţară, la un sărac cu prea puţină stare, decât în iad să fie cel mai mare. *Există totdeauna la Philippide o conştiinţă a limitei şi o resemnare provizorie în faţa ei, până ce mecanismul spiritului declanşează o nouă tentativă de a trece, a ajunge, a urca, a străpunge punctul limită.*[10]*Fiecare exerciţiu de iniţiere are ca rezultat exilarea în absolut.*

Platonician (şi eminescian) este simbolul persistenţei arhetipului. Ideea care rămâne după ce individualul, fenomenalul dispar, este arheul ce se poate reîncorpora. Poetul opune lunecării formelor miturile elenice. Între atâtea relativităţi, poezia este un teren tare, teritoriul sacru, ocolit de marile agresiuni ale timpului şi făcând posibilă întoarcerea (*Ausonius*). Cuvântul iniţiatic se răzbună asupra limitelor. Vocile sunt purtătoare de întâmplări sacre (mituri), în lumea modernă profană ele întreţin cultul pentru marile idei şi marile aspiraţii. Arta ia locul religiei. Poezia lui Al. Philippide respiră prin mituri, răspunde nevoii imperioase a omului modern, desacralizat, de spiritual, sacru şi profund, fie şi prin recucerirea vechimilor durabile, în care se poate întâlni limbajul pur, liniştitor, poetic. Poezie abstractă şi transparentă, demersul liric se săvârşeşte în ordine, armonie şi perfecţiune, literatura presupune muncă, rescriere, revenire, recreare. Actul poetic este mai ales un act de ordonare şi ierarhizare a ideilor, o cucerire înceată a clarităţii care nu exclude (dimpotrivă, protejează) misterul, insinuantul, enigmaticul, căci numai la lumina clarităţii se poate vedea cercul de umbră ce înconjoară faptele existenţei. Demersul liric începe printr-o încercare de a ieşi în afară din spaţiul unei singurătăţi interioare. Într-un poem mai vechi, Philippide se definea ca "un Robinson cu insula în suflet" ceea ce sugerează o dublă izolare şi o dublă insecuritate: faţă de universul dinafară şi faţă de misterul şi neliniştile dinăuntru. Prins între aceste două inele, eul vrea totuşi să evadeze şi expansiunea în afară presupune o anumită violenţă, o bruscare, un efort de a sparge hotarul ce desparte lumea interioară de cea a obiectelor dinafară (*Căutătorul*).

Orice călătorie presupune forţarea unor obstacole, dintre care trei par a avea o mai adâncă semnificaţie în registrul sensibil al lui Al. Philippide. Obiectul prolific, inform, acaparator (mulţimea ce înlănţuie labirintul de scări), piscul şi ţărmul. Dincolo de ele, viaţa se

derulează la parametrii absolutului. Dincolo înseamnă zarea, azurul, spaţiul sideral, reintegrare în circuitul naturii. Dacă la Eminescu, obiectul securizant era codrul, la Philippide acesta este piscul - "Un Objet ponctuel" (apud Jean-Pierre Richard) de unde libertatea neîngrădită devine posibilă, în plan senzitiv. In plan cultural, simbolului piscului i se substituie simbolul teoretic, mitul (poezia), punctul de sprijin statornic, sedativ, adevărat arhetip al obiectului intim. Eugen Lovinescu îi impută autorului *Baladei vechii spelunci*(în care paradisul e tot unul oniric, lăuntric fiinţei, în straturile ei cele mai obscure: spre *vreo Americă de vis porniţi)* jocul de imagini exterioare care s-ar limita normal "în peisagiu sau în domenii intelectuale"[11], pornirea spre pastel, spre filozofare sau spre atitudini meditative, intelectualitatea de ordin pur verbal, abordarea temelor morţii şi infinitului ca pe nişte "adevărate chestiuni personale, atacate cu vehemenţă de cuvinte," Ne întrebăm: să nu-şi fi dat seama mentorul "Sburătorului" că sunetul original al poeziei philippidiene îl dau materializarea tăcerilor sub diferite forme şi abundenţa elementului cosmic? Un răspuns cât de cât credibil îl furnizează Ion Rotaru: "Criticul era un temperament melancolic, uşor sceptic şi inadaptabil", chiar "un spirit singuratic şi un iremediabil mizantrop"[12]. De fapt, arta lui Al. Philippide stă în virtuozitatea sa în genul funambulesc, în familiaritatea impetuoasă cu elementele cosmice.

Primul său avatar liric (din ***Aur sterp***) fructificase fără prejudecăţi jocul imagistic, - iată-ne recuperând pe-o altă volută a spiralei hermeneutice "injustiţia" lovinesciană -, recurgând la "havuzul de icoane sclipitoare, care fură privirea amăgită de aparenţe, îndepărtându-i însă luarea-aminte de la esenţe"[13]. Lucian Blaga, denumind metaforic orizontul temporar al inconştientului de de tip havuz îi atribuie acestuia deschiderea unor trăiri îndreptate prin excelenţă spre viitor, ascensiunea fără limite, înălţarea necontenită a nivelului existenţei ş.a.m.d. Acelaşi timp - havuz ar fi şi fundalul sau *perspectiva secretă a culturii şi religiei ebraice, nu mai puţin însă şi ca fundal al diverselor metafizici europene.[15]*Noul avatar romantic al poetului (din ***Stânci fulgerate***) trădează un dezgustat de realitate, care aspiră către înălţimi. Dintr-un univers în descompunere, individualismul autorului întrezăreşte câte o feerie, ce-i drept, nu terestră, ci aparţinând Alpilor cugetării pure, în ale căror vârfuri, ajuns, stăpân pe visul său, alungă din sinele său "tot ce-i duşman ideii"[13]. Celălalt tip de compensare este preconizat de categoria visului în care mitul, motivul şi toposul edenic îşi întrec statutul de terapeutică morală, iar tiparul baudelairian şi poesc îşi imprimă amprenta. Poeziile din ***Visuri în vuietul vremii*** îşi divulgă, în atmosfera de laică împărtăşanie, sensurile bogate şi îşi adaptează posibilităţile plastice la modul interior. Figuraţia poetică se muzicalizează, contopindu-se cu efluviul vieţii morale, metafora şi imaginea inserându-se, ca nişte note muzicale, într-o simfonie. Iluzia călătoriei pe tărâmurile ideale ale visului, a evaziunii din real, are o largă circulaţie culturală. Al. Philippide interpretează visul, nicidecum oniric, ca domeniu al somnului şi inconştientului, ci ca pe o modalitate gnoseologică, ca pe o retrăire lucidă, în amintire, nu a evenimentelor, ci a stărilor succesive de conştiinţă. Este etalat un grad de maturitate care se desluşeşte "prin limpezimea concepţiilor, prin puternicul suflu al realizărilor, prin disciplina evidentă a interiorizării şi mai ales prin înălţimea aspiraţiilor etice, la egalitate de nivel cu frumosul."[16]

"Ros de-ndoieli, bolnav de nostalgii" (sentimentul că este din această lume şi totuşi nu-i aparţine, că lumea din spiritul său nu e identică cu lumea care îl înconjoară, că se află în mijlocul ei "ca nişte rămaşi pe dinafară dintr-o altă ordine de existenţă" [17], ce li se refuză, că din această cauză nu poate adera întrutotul la condiţia mizeriei terestre, în care se simte ca exilat), poetul este întâmpinat de Ion Barbu, ca inovator al figuraţiei ("Figuraţia e mai abstractă decât intuiţia simbolică şi mai naivă ca alegoria")[18]. Acelaşi Ion Barbu salută în autorul ***Monologului în Babilon*** "un întins elan de transcendere"[19]. Dacă în ***Aur sterp*** ficţiunile novalisiene dormeau sub pământ, în ***Stânci fulgerate (***1930) acestea ancoraseră în pământesc; în ***Visuri în vuietul vremii*** (1939), accentul se muta pe întoarcerea în propriul

sine, în acesta putând fi redescoperit paradisul. Olimpul rezervat zeilor, ca o primăvară eternă şi pe "acea regresiune în timpul interior"[20] *(Miraj),*în care - glosează Lucian Raicu- pe terenul dintre "*simbolurile protecţiei solare şi cele ale ameninţării, ale coşmarului nocturn"[21]*se vor concretiza saturaţia de vechiul vis şi sentimentul zădărniciei într-o poezie a stărilor posteuforice, a destrămării consecutive momentului plenar.

Altfel decodificat, versul "Eu singur îmi sunt şarpe în paradisul meu" denotă *cea mai mare gravitate întoarsă în sfidare şi joc, patos şi bruscă luare în deriziune a propriei afirmaţii, amplitudine şi crispare, uimire şi plictis, individualism exacerbat şi anulare a individualităţii, exaltare şi dezgust,*linii de forţă ce se întâlnesc şi resping violent, dar - adaug eu la însemnările de lectură ale lui Lucian Raicu - Adam însuşindu-şi şi rolul şarpelui realizează cât de necesară îi este complementaritatea celor doi poli (apollinicul şi dionisiacul) la realizarea armoniei sale. Eul poetului se dedublează, şarpele ca dublu este un răzvrătit, semnificând revanşa naturii fiinţei asupra Legii (poruncii divine), fiică a raţiunii şi care încearcă s-o asuprească; dar şarpele sugerează totodată partea nepieritoare din om, care întinereşte năpârlind, iar omului îi este sortit să moară. Acelaşi şarpe, încolăcit în jurul lui însuşi (vezi René Guénon: ***Regele Lumii)*** întruchipează forţa numită Kundalini, încolăcire care simbolizează starea embrionară şi "non-dezvoltată". *În fond, avem de-a face cu o "imortalizare" ratată, precum aceea a lui Ghilgameş* - comentează Mircea Eliade acest mit al zeiţei goale, al Arborelui miraculos şi al păzitorului său, şarpele - *căci, odată ajuns omniscient, egal zeilor, Adam putea să descopere Arborele Vieţii şi să devină nemuritor[21].*

Acelaşi Lucian Raicu recuperează în ***Monolog în Babilon*** un spaţiu paradisiac de o domesticitate frustă, *un loc al umanului prea uman, sub acoperişul unei case de oameni, şi nimic mai mult, dar nici mai puţin.*Dar casa aceasta e însăşi poezia, din livrescul căreia cald-ironicul Evandru îl îmbie pe călător să adaste: *Nu te grăbi cu drumul înapoi./ Rămâi aici la noapte. Avem castane moi/ Şi mere bine coapte şi caşul bine scurs/ Şi-un moale pat de frunze cu blănuri largi de urs./ Te vor trezi, spre ziuă, rândunele/ De multă vreme oaspeţi ai streşinilor mele.*Iar, ca singur mod de salvare, poezia primeşte conotaţii freudiene şi jungiene (*M-atârn de tine, Poezie,/ Ca un copil de poala mumii),*în sensul că sentimentul de inferioritate (de fiinţă muritoare) prilejuieşte insului o compensare care constă în producerea unei ficţiuni destinate să echilibreze insuficienţa organică ("insula de veşnicie"). Constatăm, iată, că atribute precum savurarea unei intimităţi, aerul de împlinire mijlocie, la scară redus terestră (în sine şi în lume), căutarea unui punct stabil, a unui adăpost, par lejer materializări ale unui rai configurat sub efigia unei puternice proiecţii solare, sub vigoarea protectoare a marelui astru al zilei. Este evidentă, prin urmare, saturaţia de vechiul vis, poetul arătându-se interesat de găsirea unui echilibru al spaţiilor pline într-un "nou" absolut. Acest "nou" absolut - ce se conturează la un moment dat drept un "vechi" spaţiu absolut - permite lui Philippide continua *oscilaţie între fascinaţia "clasică" a limitelor şi cea "romantică" a ilimitării, o voinţă de expansiune şi una de regăsire.*Lucrul cel mai surprinzător se iveşte când aceste două extreme se confundă. *Necunoscutul se contrage în cunoscut, călătoria devine popas, distanţele infinite revelează până la urmă firea stabilă, prezentul etern al lucrurilor[23].*

Şi-atunci cum rămâne cu panteismul philippidian? Descoperind în proprie fiinţă o nesiguranţă aproape similară deznădejdei, poetul, ca să eludeze strânsoarea de cleşte a timpului, îşi reorientează speranţa înspre inefabilele purităţi originare. Gestul său este al unui disperat sau al unui răzvrătit care *aşteptând să-şi găsească drumul se înveşmântează în orgoliu,*un orgoliu profanator, de egalare a puterii divine. *Cele mai bune poeme*- conchide Basil Munteanu[24] - *ale sale sunt nişte imnuri panteiste, o aspră poezie integrală, grea de seve grase şi puternice esenţe, de o energie sălbatică şi de o frumoasă plenitudine.*Pan - e bine să ne reamintim - zeu pastoral rezident în Arcadia, tocmai un asemenea cult generase printre greci: conservarea unei existenţe primitive, de păstori, de vânători şi crescători de albine, de locuitori ai pădurilor. Ca deus agrestis, acesta ar fi totodată şi prielnic ogoarelor,

câmpurilor. O pertinentă interpretare ne-o oferă Dan Cristea, în această direcţie a cercetărilor mele. Specificul liric philippidian se instituie ca legitim şi coerent. Antiteza dintre nemurirea virtuală (ca efect al restituirii stării primordiale, în care omul regăseşte simţul eternităţii, stadiul atins şi corespunzând celui de-al treilea ochi, adică ochiul frontal al lui Shiva, la care se ajunge prin ridicarea forţei numită Kundalini din extremitatea inferioară a coloanei vertebrale prin "roţile" sau "lotusurile" care corespund diverselor plexuri, până la faza postumană, în "coroana capului", care se referă la cucerirea efectivă a stărilor superioare ale fiinţei) şi condiţia "omului decăzut" (a umanităţii terestre în general), la care localizarea centrului spiritual suprem este în lumea subterană, trece, de regulă, ca ireductibilă.

Însă - putem afirma acum - la Al. Philippide, înclinaţia spre abstracţie şi fascinaţia pe care o exercită asupră-i invizibilul, irealul, (Centrul Lumii e din ce în ce mai închis şi ascuns, acest ţinut suprem: în sanscrită Paradesha, la chaldeeni Pardes, iar la occidentali Paradis - mai degrabă ascunzându-se decât fiind "cu adevărat pierdut"[25]) capătă contrapondere interioară în atracţia spre pozitiv, spre obiectul real, spre sfera senzorialului. *Densitatea imaginilor, relevând stratul subteran de senzaţii, întrece mult... ideaţia, speculaţia*[26]. Or, se autodenunţă poetul: *mi-e sufletul în hrube adânci boltit*dar, totodată, *în visul meu neprihănit şi clari/ Ca un gheţari/ Din cei care plutesc în ierni eternei/ O, glorie, de-a pururi te aşterne!*"Ţinutul suprem" s-a situat cândva ca regiune - grăiesc textele vedice şi avestice - în zona polară şi avea înfăţişarea "muntelui polar". Abia, ulterior, a coborât în subteran, între simbolurile muntelui şi al cavernei existând un complementarism solomonian[27], ce avea să genereze în marile poeme philippidiene acele extraordinare viziuni de reşedinţe funerare. Deşi memoria păstrează intact "tărâmul de stânci de aur" al copilăriei, *ca algele din spumă de oceane,! Dospite-n mâl albastru de ceruri sfărâmate/ Cresc cântecele mele subterane.* (***Schiţă pentru un autoportret).***

Punctând ideea că Al. Philippide aparţine, cu drept de vot deplin, marii generaţii orfice a secolului al XX-lea, alături de Tudor Arghezi, Lucian Blaga, George Bacovia, Vasile Voiculescu, Ion Pillat ș.a., să ne întoarcem, dintr-o imperioasă nevoie de sistematizare, către culegerile lirice ***Aur sterp*** (1922), ***Stânci fulgerate*** (1930), ***Visuri în vuietul vremii*** (1939), în care "promontoriul" de identitate auctorială este un ţinut cu o climă rece de intelectualitate. *După meditaţia de tip hamletic, al cărei nucleu întunecat era problema morţii, văzută ca dezlegare realistă a suferinţei de a trăi şi a gândi, devenită însă la poet ...izvor de spaime şi halucinări macabre (***Aur sterp),** *după iniţierea faustiană în filosofia conceptelor-mame, către care l-a dus căutarea fericirii* ***(Stânci fulgerate),*** *autorul* ***Visurilor în vuietul vremii*** *este preocupat în prezent de procesul duratei personale*[28]. în această durată concretă a personalităţii poetului, poezia e o floare glacială de zonă viguroasă, în moleculele căreia stau înăbuşite fie nostalgia, fie iluzia paradisului. Dincolo de cultivarea imaginilor explozive, poetul se va arăta preocupat de simbolul intelectual care va şi înlocui focul de artificii imagistice.

Gustul meditaţiei filosofice are ca obiect conştiinţa de sine (timpul intern şi cel istoric se combină în ipostaze lirice proeminente şi se conjugă în ideea de eternitate a operei artistice.) Dan Cristea condiţionează această conştiinţă de sine de ştergerea graniţelor dintre eu şi creaţie. Legitimarea prin limbaj poetic a lumii proprii pretinde creatorului să aibă *putinţa de a asculta şi de a înregistra fidel curgerea melodioasă a glasurilor interioare[29].*Vocea şi auzul constituie coordonatele structurale ale acestui lirism impersonal, dar purces şi totodată îmbrăcat într-o întreagă mitologie. Materia cea mai des folosită este: azurul şi soarele. Cu alte cuvinte, tipul de limbaj care-i acaparează inspiraţia este limbajul transfigurat, amestecul de purităţi şi de combustiuni, smocul de cer albastru şi de soare fiind transformat de magul din ***Legendă*** într-o agheazmă lucitoare. Lucrurile sunt făcute să cânte, sunt aduse la momentul şi intensitatea vibraţiei muzicale, sunt trezite la viaţă şi puse în consonanţă cu pulsaţia lăuntrică. Altfel scris, se conferă expresie elementelor,

nenumitului, zonelor secrete sau încă amorfe ale existenţei. Spaţiul şi timpul poeziei reprezintă o aglutinare de varii epoci şi tărâmuri, constituindu-se într-o geografie fabuloasă, comparabilă cu aceea din ***Memento mori,*** şi sunt, la Al. Philippide, realităţi nelimitate. O nouă ordine este introdusă în memoria umanităţii, o dominare a aspectelor divergente, hazardate, prin implementarea unui sens totalitar şi unificator. În *L'Invitation au voyage,*Baudelaire imaginase un paradis a cărui descriere porneşte tot de la ordinea de care acesta s-ar bucura: *Là, tout n' est qu' ordre et beauté/ Luxe, calme et volupté[30]*. Iar Lucian Blaga îşi situează "Eul" în faţa unei lumi - "corolă de minuni". *Analiza "traseului" urmat, în diversele sale ipostaze, de subiectul simbolic blagian a permis însă degajarea unei biografii exemplare, înscrise decis pe coordonatele mitului. Este istoria unei fiinţe care străbate etapele - am putea spune probele - unui întreg ciclu existenţial, de la momentul contopirii primare cu Marele Tot, la experienţa înstrăinării prin conştiinţa individuaţiei şi, în final, la aceea a regăsirii unităţii dintâi. Prin câteva din reperele sale de bază, traiectul subiectului liric blagian a putut fi raportat la mitul biblic al paradisului pierdut, îmbogăţit cu elemente noi în "lectura" modernă a romanticilor şi trecut nu mai puţin prin faţa oglinzilor măritor-deformatoare ale expresionismului*.[31]

Al. Philippide modelează, la rândul său, o particulară dramă a cunoaşterii, augmentată în egală măsură de mari întrebări, însă accentele expresioniste nu schimbă factura esenţialmente romantică a liricii. Din Holderlin şi Novalis, din urmaşii acestora expresionişti, regăseşte doar puternicul sentiment cosmic ori se pierde în grandioase visuri astrale. Motivul contrastului dintre demonia civilizaţiei tehnicizate şi sacralitatea pe care şi-o păstrează "sălbăticia" naturii ori motivul eliberării de tirania spiritului şi revenirii la autenticitatea primară ascund o taină primordială. *Taina, aici, este vigoarea şi adâncimea ameţitoare a tonului* - se pronunţă Al. Philippide, undeva, asupra operelor lui Friedrich Holderlin, pe care le va şi traduce[32] - şi ne folosim de ocazie pentru a reproduce câteva splendide "edenuri" holderliniene: *De mine-a avut grijă armonia/ Crângului, plin de freamăt,/ Şi-am învăţat să iubesc/ Printre flori.!/ În braţele zeilor am crescut*sau *Izvoarele/ Sunau atunci mai sprintene, şi florile/ Pământului îmi aduceau miresme,/ Şi zâmbitor peste norii de-argint/ Se apleca, binecuvântându-mă, Cerul.În poezia autorului lui* **Hyperion** *este regretat, la tot pasul, fie un paradis al copilăriei(Când eram copil,/ De multe ori un zeu mă scăpa/ De strigătul şi dojana oamenilor;/ Şi mă jucam domol şi bine/ Cu florile crângului,/ Iar adierile cerului/ Se jucau cu mine.),fie un paradis al jumătăţii vieţii(Cu galbene flori şi plin/ De roze sălbatice, ţărmul/ S-apleacă peste lac./ Voi, lebede pline de* vrajă./ Şi bete de săruturi,! Vă scufundaţi capul/ În apa sfânt-cumpătată),fie un paradis secund (de gradul 2, derivat, unde au loc punerea rostirii normelor divine sub semnul contactului cu materia, comunicarea lor aflată la intersecţia dintre imanenţă şi transcendenţă, legarea materiei de imperisabilitatea ideilor eterne, coabitarea sacrului şi profanului (a divinului cu umanul): *O, tu, trimisă din cer, cum te-ascultam eu pe tine,/ Diotima/ Cu câtă dragoste ochii/ Mei plini de strălucire şi slavă se ridicau la tine/ Spre lumina de aur,*urmate de transferul de însuşiri dinspre zeu spre om şi dinspre om spre zeu.

La Al. Philippide, determinative precum **cândva-demult** îşi asociază, pe teren ontic, imagini mitopoetice care evocă geneza sufletului, o stare primordială, edenică. Nici creştină, nici mediteraneeană, nordică ori autohtonă, această mitologie face aluzie la "o stare originară, plină a sufletului[33]. Asupra acestei perfecţiuni plenare de început (ci nu asupra unei inocenţe plenare) revine poetul deseori. Refuzul oricărei transcenderi religioase ori metafizice nu exclude propensiunea unei căutări a explorării "marilor spaţii albe", a descoperirii unei terra incognita a sufletului şi mai ales a evadării în afara sufletului. Substituirea transcenderii prin evadare este un proces tipic poeziei modeme, de la Baudelaire şi Rimbaud până în zilele noastre. Puritatea unui cer gol, a unui pur văzduh sau a unui "inedit azur" absoarbe simţirea disponibilă a lui Philippide, ca şi a lui Mallarmé. În *Priveşte cum zboară norii*(din ***Visuri în***

vuietul vremii), paradisul pare să se întrevadă *într-un tărâm de inedit azur,/ în care nici o amintire nu vibrează,*în *văzduhul pur:/ miraculoasă, veşnică amiază...*Din păcate însă, înaintând în necunoscut, sufletul, eul liric, nu va întâlni o fiinţă transcendentă să se contopească cu absolutul. Văzduhul e pur şi gol, azurul necreat, nenumit, inedit. Neantul se conjugă cu necuvântul, iar "visul se face lume, lumea se face vis". Sufletul devine astfel, tot mai mult, sursa închipuirilor. Ek-stazia sa, titanismul, zborul prefigurau un destin esenţial poetic. În marile parabole târzii vor fi reprezentate şi viziuni al căror spaţiu nu mai este doar sufletul individual, ci râvnita lărgire cosmică a acestuia. Iar o asemenea elaţiune nu este posibilă decât în "pragul eternei dimineţi": *Când oare vom ajunge, plutind în nesfârşit,/ Să stăm în faţa vremurilor iar/ Cu suflet fără margini, limpezit,/ Ca după ploaie un văzduh de vară?* ***- Seară cu fulgere.***

Marea lecţie a romanticii este revelarea visului necesar. Să ne reamintim că visul, *înperspectiva nietzscheiană, este o realitate eminamente apollinică:Ce linişte! Ce linişte!/ Să fie lumea chiar desăvârşită? Ce s-a-ntâmplat cu mine? ... O, fericire!/ O, fericire!/ Ai vrea să izbucneşti în cântec, suflete? Tu zaci în iarbă. Dar iată ora secretă şi solemnă în care orice fluier de păstor e mut. Ai grijă/ Amiaza-n flăcări doarme peste câmpuri./ Acuma să nu cânţi! Stai liniştit/ Da, lumea e desăvârşită.[*34] Al. *Philippide reclamă şi el saturaţia de vechiul vis, cerând Soarelui "suflet nou, alt vis", solar fireşte, edenic, în care văzduhul tot tu fă-l să intre-n noi;/ De tine până-n creştet să fim plini;/ Polenul tău să ne preschimbe-n crini/ Şi zâmbitori să stăm în preajma ta, şi goi!Această nuditate descinde, negreşit, din aceea a lui Adam şi a Evei. Altădată visul este dublat de tăcere şi alcătuieşte un climat propice reveriei. Motive-cheie precum* ***tăcere, raze, valuri, vis,*** *participă la sugerarea evanescenţei, a volatilizării în care muzica se insinuează insidios ca un subtil element al decompoziţiei estetice.*

Visul îmbăiat în această atmosferă muzicală este o feerie a metamorfozelor subtile. Universul întreg se dizolvă ori se resoarbe în muzică. Aluziile la ordinea serafică a muzicii sunt numeroase (***Melodie, Berceuse, Lied, Muzică, Cântec de orologiu).*** Sunetele, adierile vântului, miresmele, înfiorările înserării sunt moduri ale dematerializării şi, deci, ale introducerii în vis: *Pereţii care au plecat în zbor/ Au lăsat în urma lor/ Drum deschis! Oricărui vis* **- *Melodie.*** Pe această voinţă de frumos se bizuie şi ipoteza noastră că raiul philippidian este unul estetizat excesiv prin caligrafia delicată, prin gracilitatea şi fragilitatea lucrurilor şi fiinţelor, prin delectarea în jocul închipuirii cu elementele diafane. Dar visul gingaş se va risipi şi vocaţia unei arte vizionare, cu grave implicaţii metafizice, îi va lua locul. În plina euforie a visului "bun", se anunţă un "alt" vis, de data aceasta malefic, ameninţător. Toate semnele benefice ale inocenţei (albul, crinul) sunt invocate, ca o pavăză împotriva "visului rău". Abundenţa albului, profunzimea crinilor semnifică spaţiul paradisiac atât de restrâns şi curând pierdut al poeziei lui Philippide. Crinii sunt embleme de o graţie melancolică, ce anunţă, cu mirosul lor de bună mireasmă trupească şi duhovnicească, un triumf şi o apropiată descompunere. Nu beţia extravagantă este căutată în floarea candidă, ci tocmai fiorul lilial, albul diafan şi lunatic. Astfel, lilialul devine expresia unui calm paradisiac, parfumul pe care-l revarsă "Crin blând" fiind "domol", pacificator. Crinul nu duce la pierzanie a beţiei, ci spre o împăcată pierdere de sine.

Dar, deşi sunt numeroase aluziile la numinos, deşi pare invocat angelicul, deşi e amintită un fel de scala paradisi (*Scară cu treptele albe, prinse-n cuie./ De-argint, pe care visul nostru suie...),*totuşi nici o sacralitate nu este invocată. Elementele extatice aparţin cu toatele visului frumos. Angelicul, scara, nimbul sunt doar viziunile beatifice ale unui suflet estetic. Sufletele jinduiesc după o transcendenţă şi se mulţumesc cu astralul căii lactee, de unde au purces "lebede astrale". Ca atare, visul nu este decât "un paradis de vorbe, fantasme fără grai" - ***Cântec de amiază.*** Şi, totuşi, suferinţa acestei separări de visul "bun" îşi află expresia într-o poezie a vârstei de aur, a unui eden oniric. Ca toate paradisurile, şi acesta, al

visului de odinioară, este un paradis pierdut. De o asemenea zonă (analoagă insulei de o edenică neprihănire a visului eminescian) aparţine tărâmul "de stânci de aur" din ***Odă blestemată.*** Visul are toate caracterele unui paradisum voluptatis pierdut. Un vis "neprihănit şi clar" traversat de alaiul coşmarelor de mai târziu. Orice amintire a visului bun va fi străpunsă de o intervenţie de coşmar. Paradoxal, vizionarul se va naşte prin izgonirea visătorului. Astfel, nu vom găsi în ţesătura poemelor lui Philippide motive propriu-zis onirice. Abia marile balade parabolice vor fi plămădite prin proiecţiile unor motive ale imaginarului. Substitut al transcendenţei, visul este un absolut pierdut prin căderea în timp, dar şi un absolut râvnit, posibil de închipuit prin unica putere a Poeziei. Poezia este visul unui vis.

În mitologia poeziei philippidiene, mitul solar, apollinic, este legat de sfera thanaticului. Aspiraţia către soare nu este doar elaţiune, sete de viaţă plenară, ci şi aspiraţie a morţii, a unei anumite beatitudini a morţii. În ***Cândva la Stix,*** fluviul infernal scaldă de fapt un tărâm solar-paradisiac. Drumul ad inferos stă aici sub semn apollinic. În poezia *Înălţare,* moartea apare nu ca o coborâre ad inferos, ci ca "înălţare" în azur. Toate acestea sunt clare conjugări ale apollinicului cu thanaticul şi abundă în ***Monolog în Babilon.***

Poetul ştie că timpul său este acela al desacralizării, al dezafectării vechilor lăcaşuri cultice, al alungării lui Dumnezeu-cel-mort. Nimic nu mai poate reţine descompunerea miturilor, degradarea riturilor. Întreaga imagistică a sterilităţii, tot deşertul metafizic pe care l-am străbătut, de braţ cu poetul, nu încearcă decât să figureze neantul originar. Eminescu vedea întregul univers - sub specia neantului - drept un "vis al nefiinţei". *Căci e vis al nefiinţei universul cel himeric*- suna versul lui Eminescu. *Mormânt adânc belşugului de vis* - iată ce-i răspunde versul lui Philippide. Dacă golul, pustia şi ruinele joacă în economia poeziei lui Philippide rolul semnelor metaforice ale morţii lui Dumnezeu, ele sunt în acelaşi timp locuri preferate ale Demoniei. Elementul care precipită o demonie latentă, actualizând-o, este orgoliul pur spiritual. Lumen gloriae, lumina particulară a gloriei spirituale nu aureolează opera, ci face parte din însăşi constituţia ei. Mai este însă o beţie a superbiei care aparţine Demonului. Aceasta rezidă într-o autodivinizare a eului. Demonia superbiei apare într-un tărâm fals-paradisiac, ea conduce cu biciul lunar convoaie umane ce se îndreaptă spre soare ca spre un focar al gloriei.

Paradisul philipiddian din ***Monolog în Babilon*** e trist. Apariţia îngerului sub chipul saltimbancului, al lăutarului ghiduş, ca şi manevra caraghioasă a deşurubării aripilor, vădesc farsorul, duhul înşelăciunii strecurat în natura angelică. Peregrinările se derulează într-un paradis elin dezafectat. Chiar şi cartierele băncilor, noaptea, cu clădirile ca nişte foarte vechi divinităţi rele, cu bursa dragostei venale şi cârciuma Beţiei Albe, în care unii şi alţii, dar nu poetul, întreprind evaziuni spre paradisele artificiale, constituie un decor propice pentru un sabat vrăjitoresc modern ***(Cântec de noapte:*** *Pe-aici e bursa dragostei cu plată/ Şi raiul dezmierdărilor grăbite.// La cârciuma Beţiei Albe/ S-adună neguroşii muşterii/ Şi în dispreţul Venerei venale/ Se pregătesc de reci călătorii/ Spre paradisele artificiale.)*Viziunile târzii (*din* ***Monolog în Babilon***) prezintă adeseori peisajul apollinic demonizat. Astfel, azurul, columnele albe, crângul de paradis din ***Tainicul ţel.*** Şi, în plină euforie, convertirea *paradisiacului în infernal:Ostenitoarea mea călătorie/ se preschimbase-n tihnă şi splendoare/ Şi-am chiuit atunci de bucurie,/ Slăvind acest azur de sărbătoare// Într-o vâlcea cu lunci şi heleşteie/ Cu crânguri şi grădini, în faţa mea,/ Spre zări adânci şi limpezi o alee/ De mari columne albe se-ntindea/ Nădejdea mea ascunsă nu minţise/ Şi nu-n zadar făcusem drumul lung./ Acum blestemul scărilor pierise,/ Şi ţelul meu aveam să mi-l ajung.// Cu sprinten pas, voios m-am avântat/ Pe drumu-acela de triumf şi slavă,/ Când iată că un fapt neaşteptat/ Schimbă deodată graba-mi în zăbavă.// Columnele, care păreau sortite/ Să poarte numai cerul fără nori,/ Erau la vârf, ca nişte sperietori,/ Cu capete de om împodobite//... // De asta am bătut atâta cale/ Şi-am străbătut atât noian de scări,/ S-aud cum capete infernale/*

*Şi-aruncă unul altuia ocări/ Şi pângăresc aceste clare zări?// ... // La capătul aleii urlătoare,/ Asemeni unui paznic solitar,/ Se ridica, lucind înaltă-n soare,/ O singură columnă, ca un far.// Şi sus, ca stâlpnicii din vremi străvechi,/ Rânjindu-şi colţii şi strângându-şi pumnii,/ Un Demon sta pe creştetul columnii/ Şi mă privea ca un prieten vechi.*Peregrinul universului-schelă din poemul citat ajunge, în cele din urmă, la un tărâm care poartă toate aparenţele sacrului, al locului paradisiac. Întreg drumul pare să dobândească semnul unei iniţieri într-un absolut. Dar acesta se dovedeşte, cum am văzut, a fi un fals absolut. Columnele albe nu sunt altare, stâlpi ai cerului, axis mundi, axe ale universului, ci locuri ale demoniei. Iată că de cele mai multe ori drumul iniţiatic nu conduce spre azurul mântuitor, ci se pierde în labirintul unor tărâmuri aparent paradisiace sau evident infernale. Călătoriile lui homo viator în poemele lui Philippide, aceste peregrinări pe alte tărâmuri, au mai toate caracterul unor coborâri ad inferos. Metaforica lor, ca şi a infernului, îşi are semnificaţia în ea însăşi.Nici o ţesătură alegorică în aceste viziuni - scrie Nicolae Balotă. Poetul nu trimite prin figurile sale altundeva, dincolo de ele, spre un tâlc explicit. Trebuie să percepem imaginile falsului paradis ca şi ale pseudoinfernului philippidian în însăşi realitatea lor imaginară. Nu este aici o separaţie a literei de simbol. Să nu uităm, apoi, că cele mai multe din aceste "călătorii" ale poetului sunt descinderi în propria-i fiinţă; în eul său liric.

Reveria philippidiană se nutreşte cu acest miraj al depărtării. Despre acest miraj al tărâmurilor de dincolo de zare a scris poetul (în noiembrie 1938) un eseu. El interpretează mirajul depărtării ca pe *iluzia că vom ieşi din noi înşine, dacă ne vom schimba locul sub soare.*Viziunea lui homo viator, visul peregrinării prin misterioase locuri de dincolo, în poezia lui Philippide, poate fi cercetat ţinând seama de coordonatele reveriilor lui Poe sau Baudelaire. Dar, spre deosebire de Baudelaire, de exemplu, la care înaintarea spre centrul misterios rămâne pururi o nostalgie a plinului, la Philippide, orice nostalgie se goleşte; nu e nici o propensiune spre vreun paradis pierdut al copilăriei (Am văzut mai înainte, la Holderlin era). Dacă Baudelaire practica un lirism al putrefacţiei, la Philippide chiar şi aparentul paradis "de dincolo" este sterp; poetul nu cultivă visul de evaziune, nu-şi caută refugiul în paradise artificiale. Pentru Georg Christoph Lichtenberg, neantul însemna nici mai mult, nici mai puţin decât *o* stare de mulţumire care echivalează cu fericirea tuturor paradisurilor, chiar starea în care s-a aflat înainte de a se naşte.*Mişcarea ascensională - spre infinit - din universul baudelairian este înlocuită de Philippide printr-o coborâre ad inferos. Dacă există un spaţiu privilegiat, acesta este un tărâm - repet - al paradisului dezafectat* (**Privelişte:** *Amiaza chiuie-n văzduh,/ Lovind în talgere de soare,/ Şi păsări bete de văduh/ Se trag în umbră, la răcoare.// Adie-n plopi tremurători/ Vioara vântului de vară./ Cu trandafiri agăţători/ Se-apleacă zidul în afară.// Se vede peste zidul scund/ Hugeagul de-aluniş şi mure,/ Pârâu-n vale, iar în fund/ Un deal cu pâlcuri de pădure.// A fost cândva pe-aici un schit,/ Dar a rămas doar o chilie,/ Cu-acoperişul învechit! Şi-o cruce strâmbă-n bălărie.//La negrul fluviu Acheron/ S-au dus monahii câte unul./ Din largul cerului amvon/ Se-apleacă ciripind lăstunul.// Grădina se preface-n crâng/ Şi urma omului se pierde;/ Cărări se şterg şi flori se stâng/ Sub giulgiul ierbii des şi verde.// Prin funduri negre de păduri/ S-au mistuit năluci şi iele;/ Surâsul paşnicei naturi/ Alungă duhurile rele;// Şi-n aer simţi fiori păgâni/ De limpede legendă greacă:/ Acteon fugărit de căni/ Pe-aice ar putea să treacă.)Dacă în poemele panice blagiene, anticul zeu se retrăsese şi agoniza într-o natură invadată de noul Dumnezeu*(*Sub clopot de vecernie Pan e trist./ Pe-o cărăruie trece umbra/ de culoarea lunii/ a lui Crist*. - **Umbra;** Azi nu străbate-n grota mea nici un străin. - **Pan cântă;** *Pan descoperi mirat/ că prietenul avea pe spate-o cruce./ Bătrânul zeu încremeni fără de grai/ în noaptea cu căderi de stele/ şi tresări îndurerat,/ păianjenul s-a-ncreştinat**Păianjenul)***[35],* la Philippide nu numai zeii au pierit, ci şi acest nou Dumnezeu a dispărut. Epoca este a lui Dumnezeu-cel-mort şi al lentei agonii a eclesiei sale (Vezi, iarăşi, ***Privelişte***, n.m.). Supremă ironie: călugării au coborât în Hadesul păgân. Dar, răzbunare a antichităţii păgâne: prin

agonia uzurpatorilor creştini, natura redevine păgână. Elada spaţiului imaginar al poeziei lui Philippide este o natură revenită la pacea primordială sau poate finală. Poetul visează o Eladă funerară şi totuşi vie, transfigurată în magna mater, în natură originară. Din Câmpiile Elizee ori din Insulele Preafericiţilor, umbrele eroilor elini au dispărut. Sferă a agoniei frumoase, acest spaţiu al viziunilor philippidiene este cel al unei lumi care se scufundă lent. Viziunea aceasta este eschatologică. Poetul închipuie o stranie lume a sfârşitului. Nu totdeauna aceasta e reprezentată prin peisajul unei Elade scufundate, dar paradisul elin dezafectat în care insule de paşnică şi caldă amintire au mai rămas, ca într-o Arcadie defunctă constituie "ţara" unei agonii fără sfârşit.

Toate acestea sunt simptome ale alienării unei umanităţi ce s-a pierdut pe sine în Babel-ul unei civilizaţii antinaturale, antiumane, ducând o existenţă neautentică. Fie că sunt deznădăjduiţi în ţinutul lor cu aspect paradisiac ***(Pe un papirus***) ori fericiţi în damnarea lor ***(Alai),*** oamenii aceştia stau în condamnare. Deznădejdea lor se va împleti cu o bizară pace: moartea în perspectiva apollinică e înseninare, purificare.

Viziunea sufletului-palimpsest (topos fecund al întâlnirii dintre vechi şi nou) explică pietatea poetului pentru vocea poeţilor din vechime, ca şi nostalgia spaţiului mediteranean străbătut de la Homer la Vergiliu, de la Pindar la Ausoniu. O Eladă peste care s-au depus veacuri şi culturi, muritoare şi ele, o Eladă-necropolă, tărâm al zeilor ascunşi, morţi, dar şi al vieţii perene a cugetului, este patria spirituală a lui Al.Philippide. Dar peste tot, în drumurile sale, acest homo viator rămâne el însuşi. în labirintul ca şi în necropolele viziunilor sale, trecând pe lângă umbrele ce nu vor să ştie de el, ale unui regat subpământean, ori care-1 împresoară într-un straniu paradis terestru dezafectat, el rămâne neatins de nici o demonie. Căci, Philippide, poetul, este cel care rămâne. în lirica sa erudită, care-şi păstrează toată inocenţa ei primordială, găsim o sursă inepuizabilă de meditaţie. "Mari metafore existenţiale"[36] vorbesc despre un proces evolutiv de o jumătate de secol: *Romantic, prin temperament şi gest, prin propensiunea spre marile teme propuse de viaţă cu întreagă aura lor de mister insondabil, poetul şi-a cucerit treptat clasicismul său interior, latent în structura sa de om al unei vaste culturi; eşafodat riguros pe schemele unor mituri (cele mai multe originale), limpezit într-o zonă a cunoaşterii calme.*[37]Poetul e un spirit raţionalist, căruia "luminile" cugetării îi indică singurul tărâm al salvării sale - Cultura, Legenda, cum o numeşte el însuşi, locul geometric al formelor nepieritoare. Viaţa "ulterioară" la care face trimitere de mai multe ori autorul ***Scamatorului de pe munte*** [38] (e terifiantă scena scriitorului ca *nevolnic spectator, în mijlocul acestei privelişti descompuse,*asistând la doborârea soarelui *rănită caracatiţă pe-o stâncă)* e un dincolo artistic, o transcendenţă imanentă formelor şi substanţelor culturale, spaţiul clasic al Gloriei. *Mitul căderii şi al unei lente reintegrări operate de-a lungul istoriei* - citäm din Béguin ***(Sufletul romantic şi visul)*** - *dă, de altfel, o altă justificare în planul psihologic, acestei convieţuiri a contrariilor: deşi într-adevăr ar fi fost mai bine ca omenirea să rămână la paradisul de la începuturi şi la cunoaşterea globală prin inconştientul primitiv, căderea a creat totuşi o stare de fapt de care de acum înainte trebuie să se ţină seama. De vreme ce am pornit pe calea existenţei separate, şi prin urmare pe calea conştiinţei, e zadarnic să dorim să ne mai întoarcem: nu vom redobândi armonia dintâi decât ducând până la capăt procesul istoriei, adică dirijând progresul conştiinţei în aşa fel încât să ajungă până la urmă la un fel de "supraconştiinţă".* Întrezărim aici că nu-i vorba de o abandonare fără nici o rezistenţă a Inconştientului creator, ci de a-1 lua în stăpânire, de a-1 înălţa la conştiinţă, până când o magie superioară va produce împăcarea finală. Această împăcare prefigurată de creaţia poetică va fi reintegrarea. Sfârşitul armonios al timpului, înscăunarea Atemporalului.

Imaginaţia poetului este dominată de obsesia legendei culturii, adică a sumei valorilor livreşti care se constituie în durată sustrasă oricărei ruini, într-o blândă zare aurie ca mierea, populată de ficţiunile unei umanităţi care vrea să deplaseze timpul de la intuiţia clipei spre

sentimentul duratei. însuşi peisajul nu mai aparţine naturii, ci culturii (în ***Monolog în Babilon***). El se preschimbă în peisaj interior, centru spre care converg atât visul cât şi sufletul. Pătrunderea în acest peisaj interior este ca un ritual de iniţiere. *Traseul autoscopiei* - explică Dinu Flămând - *este cel al unei temeinic gândite expediţii. Pe nesimţite, spaţiul intim se lărgeşte, se bolteşte, sugestia de interiorizare cedează locul uneia de exteriorizare*[39]. Între mitul visului şi cel al sufletului, fundamentale, prezent în diagrama poemelor lui Philippide, pe aceeaşi treaptă este cel al paradisului (şi apoi cel al infernului). Căci *uneori visul e locul de temut bântuit de spectre, dar alteori şi somptuoasa poartă deschisă spre paradis*[40]. Dar spiritul creator trebuie să tempereze şi să domine excesele, evitând hybrisul. În această binară realitate (aceea a avântului romantic explorator, divagant, însă de expresie lapidară, clasică) chtonicul şi sublimul sfârşesc prin a colabora. Voinţa de "pierdere" dionisiacă în structuri vegetale sau minerale, în misterele cosmosului, pe de o parte şi construcţia perfect lucidă, reducând la minimum imprevizibilul şi misterul, pe de alta, se văd oglindite în vis, care este vesperal şi nocturn, dar şi auroral, atunci când investighează tărâmul unor "mume" subpământene.

Al Philippide s-a ferit de orice tendinţă de a trece cu ajutorul reveriei într-o lume "ideală"; a încercat *să pătrundă mai adânc, nu într-o lume ideală, ci în realitatea propriei lumi.[41]*Cum mitul unităţii pierdute este şi mitul unităţii regăsite, omul-spirit a devenit omul-natură (Dumnezeu, asistând la căderea omului l-a adăpostit pe om în sânul materiei, unde i-a oferit o ultimă şansă de mântuire), în care dormitează şi se poate trezi omul-năzuinţă: aspiraţia sa, dorinţa de Dumnezeu şi progresul îl vor putea duce la restaurarea naturii dintâi.

Itinerariul spiritual al lui Al. Philippide numără trei momente. Cel dintâi, pornirea, e o bucurie imediată, o convieţuire senină cu lumea. Al doilea este momentul de îndoială şi deznădejde, ceasul răsturnărilor, când orice punct de sprijin dispare, când omul îşi simte nimicnicia şi are nevoie de transcendenţă, ca s-o implore. De rugăciune îl va ţine însă departe pe drumeţ o mândrie pătimaşă. Obosit de tensiunea luptei dintre mândria celui sigur pe bucuria imediată şi neliniştea inexplicabilă, drumeţul se întinde pe o pajişte edenică. Aici, privind un fir de iarbă, simte cum se linişteşte, cum libera contemplare a firii îl fereşte de ceasul rău, cum prima bucurie renaşte. Rugăciunea se transmută în cântec (în sfera esteticului), iar poezia începe să fie ea însăşi "o izbăvire de zbucium, o umplere cu sens a existenţei"[42]. Mircea Bârsilă apreciază corect: Alexandru Al.Philippide este „un mare poet modern”, adept al luciditătii în artă, producătorul unui imaginar poetic puternic şi dens (Bârsilă, 2014, 240.)

BIBLIOGRAPHY

1. **G. Călinescu. Istoria literaturii române de Ia origini până în prezent,** Editura Minerva, Buc., 1985, pg. 836
2. Al. Philippide. **Visuri în vuietul vremii,** Editura pentru Literatură B.P.T, 1969, pg.3
3. G. Călinescu. **Opera lui Mihai Eminescu, II,** Editura Minerva, Buc., 1976, Pg. 265
4. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. **Dicţionar de simboluri, voi. I,** Editura Artemis, Buc., 1994, pg.387
5. C. G. Yung, **Tipuri psihologice,** Humanitas, Buc., 1997, pg.279
6. Mircea Eliade. **Sacrul şi profanul,** Humanitas, Buc., 1995, pg. 22
7. Nicolae Manolescu. **Poezia română modernă de la G. Bacovia la Emil Botta,** Editura Allfa. Paideia, Buc., 1996., pg XXXV
8. Eugen Simion. **Scriitori români de azi, (II),** Edita Cartea Românească, Buc.,

1976, pg.154

9. C.G. Yung, op.cit., pg. 481
10. Eugen Simion, **op.cit.,** pg. 158
11. **E. Lovinescu. Scrieri 4. Istoria literaturii române contemporane, Editura Minerva, 1973, pg.639**
12. Ion Rotaru. **O istorie a literaturii române, voi IV,** Editura Porto-Franco, Galaţi, 1997, pg.61-63
13. Şerban Cioculescu. **Aspecte literare contemporane,** Editura Minerva, Buc., 1972, pg.85
14. **Al. Philippide. op.cit., pg. 150-151**
15. Lucian Blaga. **Trilogia Culturii,** Editura pentru literatură universală, Buc., 1969, pg. 52-53
16. Şerban Cioculescu. **op.cit.,** pg.92
17. Nichifor Crainic. **Nostalgia paradisului,** Editura Moldova, Iaşi, 1994, pg. 243
18. Ion Barbu. **Versuri şi proză,** Editura Minerva, Buc., 1989, BPT, pg. 180
19. Idem, Ibidem, pg.100
20. Pompiliu Constantinescu. **Poeţi români moderni,** Editura Minerva, Buc., 1974, pg. 178
21. Lucian Raicu. **Practica scrisului şi experienţa lecturii,** Editura Cartea Românească, Buc., 1978, pg. 151
22. Mircea Eliade. **Istoria credinţelor şi ideilor religioase.I.,** Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Buc., 1992, pg. 169
23. Lucian Raicu. **op.cit.,** pg. 166-167
24. Basil Munteanu. **Panorama literaturii române,** Cleveland, 1996, R.D.Shelden Enterprises, Inc. şi Crater, pg.207
25. René Gueéon. **Regele Lumii,** Editura Rosmarin, Buc., 1994, pg.74
26. Nicolae Balotă. **Introducere în opera lui Al. Philippide,** Editura Minerva, Buc., 1974, pg.140
27. Acest complementarism este cel al celor două triunghiuri, aşezate în sens invers unul faţă de altul, care formează pecetea lui Solomon.
28. Vladimir Streinu. **Poezie şi poeţi români,** Editura Minerva, Buc., 1983, pg.367-368
29. Dan Cristea. **Arcadia imaginară,** Editura Cartea Românească, Buc., 1977, pg. 175
30. Charles Baudelaire. **Les Fleurs du Mal,** Prietenii Cărţii, Bucureşti, 1992, pg. 63
31. Ion Pop. **Lucian Blaga. Universul liric,** Editura Cartea Românească, 1981, pg.276
32. Al. Philippide. **Flori de poezie străină răsădite în româneşte,** Editura Eminescu, Buc., 1973, pg.34
33. Nicolae Balotă, **op.cit.,** pg.20
34. Friedrich Nietzsche. **Aşa grăit-a Zarathustra,** Humanitas, Buc., 1994, pg. 340-341.
35. Lucian Blaga. **Opera poetică,** Humanitas, 1995, pg.102-104
36. Ov. S. Crohmălniceanu. **Literatura română şi expresionismul,** Editura Minerva, Buc., 1978. pg.250.

37. Ştefan Augustin Doinaş. **Orfeu şi tentaţia asupra realului,** Editura Eminescu, Buc., 1974, pg. 201

38. Al. Philippide. **Visuri în vuietul vremii.** Editura pentru literatură, 1969, pg.228

39. Dinu Flămând. **Intimitatea textului,** Editura Eminescu, Buc., 1985, pg. 73

40. Albert Beguin. **Sufletul romantic şi visul,** Editura Univers, Buc., 1998, pg. 30

41. Idem, Ibidem, pg. 58

42. Toma Pavel. **Prefaţă** la Al. Philippide. **Visuri în vuietul vremii.** Editura pentru literatură, 1969, pag. XVIII.

43. Mircea Bârsilă: **Vârsta de fier în lirica lui Al.Philippide**; Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2014, pp.237-240

LES NOUVEAUX « CONFLITS » DU CORPS AMOUREUX DANS LA POSTMODERNITÉ

Nina Corcinschi
Assoc. Prof., PhD, "Bogdan Petriceicu-Haşdeu" Institute of Romanian Philology, Moldova

Abstract: The erotic feelings fall into a bodily performance, privileging the sensation and the speech that defines it. The empirical author of the text keeps his dual connection with the bookish substance, as well as with the biological and existential one. He gets inside the text with both the body and the mind in order to understand simultaneously how his text is produced, how it is perceived and how it works. Through the dialogue with the reader he intends to seduce the girl both in a human and writer's manner. A literature of dissipation, of Eros dissolved in pornography at a certain moment can produce a fictional hermeneutics of vices, an ideological discourse on desire and the vicious forms it can take today, after a tiresome exploration of all the limits.

Keywords: corporality, limit, dissipation, vice, transcendence, hedonism, secret, intimacy.

La société de consommation dépouille le corps de ses vêtements et, de ce fait, de son mystère en le dévalorisant. Cette société consumériste, axée sur l'embellissement excessif du corps, transforme celui-ci en une valeur cultuelle, au détriment de la spiritualité. La mentalité érotique influence également le cours de la littérature. Tous les changements sociaux y trouvent leur place: les relations de couple, les sensibilités amoureuses, les conceptions de l'intime.

La littérature contemporaine place de plus en plus au premier plan la corporalité en tant qu'univers d'où toute valeur métaphysique s'est retirée, en ne laissant subsister que l'importance des aspects de consommation et d'hédonisme. L'intimité postmoderne n'est plus fixée sur les mêmes repères éthiques, moraux et esthétiques que la modernité.

Tenter d'analyser de manière comparative les érotologies littéraires postmodernistes par rapport aux modernistes nous révèle le plus souvent dans les premières un monde érotique amputé qui remplace les expériences vécues par des expériences narcissiques, hédonistes, à effets thérapeutiques, souvent instrumentalisées de façon romanesque. La perception érotique de la période postmoderne a subi des changements profonds en commençant par la manière dont est perçu le corps humain. L'amour gagne en variété et en intensité, mais perd en profondeur et en durée, qui sont essentielles dans la logique de l'amour-passion. De la philosophie unifiée des âmes, on passe à l'idéologie des corps unifiés, au nom de la « tyrannie de l'orgasme » (Robert Muchembled). Les relations de couple se multiplient, mais le sens mystique de l'amour disparaît au profit du sens « pharmaceutique » de la passion (il sagit d amour en tant que sécurité existentielle, non ontologique, amour-plaisir, amour-séduction, comme une confirmation de soi à travers l'autre).

Du point de vue métaphysique, la nudité du corps qui prévaut dans la société de consommation est obscène.Dans son étude *Agonie des Eros et autres essais*, Byung-Chul Han remarque que la société de consommation dans laquelle nous vivons transforme tout en image *vendable*, soumise à l'efficacité ; une image d'où le mystère s'est retiré. Il faut s'exhiber, c'est-à-dire être beau et attractif, sans qu'il y ait besoin de profondeur et d'essence. *La transparence*, vide et violente selon la perception de Han, se manifeste dans les couches

superficielles de l'être mais également dans les couches plus profondes. La nudité est obscène écrit Han, qui renvoie à Baudrillard, le métaphysicien de l'image, pour qui tout dévoilement des apparences est une entrave à l'imaginaire érotique. Si la séduction est ambiguïté et jeu de dissimulation, la transparence au contraire banalise et place le secret sous le signe du visible, elle dilue la magie, elle tu le charme qui s'attache à ce qui est secret et inaccessible. « La transparence détruit les espaces de jeu du plaisir. »[1],écrit Han. Dans une perspective métaphysique, la nudité est obscène car elle est dépourvue de suspense, de lenteur, d'ambiguïté, et du jeu de l'attente.Peu importe la beauté d'un corps nu, s'il se limite à être un corps exhibé, et qu'il s'expose avec violence à celui qui le regarde, en bloquant en lui toute fantaisie. il s agit de type de corps qui s'expose de façon délibérée, qui annule son intimité pour retenir le regard de façon exclusive. Or, la sollicitation excessive du regard renvoie à l'obscénité et à la pornographie. C'est la raison pour laquelle la pornographie est panvisuelle.

Du point de vue sociologique, ce n'est pas la nudité mais seulement la laideur qui est obscène. La nudité n'a une certaine valeur que si elle est belle alors que « la laideur est de fait obscène », écrit Pascal Bruckner. L'industrie de la beauté ne nous permet plus aujourd'hui d'être laid. Elle met à notre disposition des possibilités illimitées de modeler notre propre corps, et ce « tu peux le faire » auquel fait référence Han se double d'un « tu dois le faire », tel que conceptualisé par Pascal Bruckner lorsqu'ils parlent de l'obligation qu'a chacun d'être soigné, cultivé, embelli pour plaire aux autres.

Dans ces conditions où les voluptés sexuelles se trouvent extraites du champ métaphysique et soumises à l'hyperréalisme de l'efficacité, quelles sont les conséquences de ces transformations du corps pour l'âme ? Le pronostic de Han est sombre : « l'excès dans l'intensification de la performance mène à l'infarctus de l'âme »[2]. Sur le plan social, le sujet atteint un épuisement total qui l'empêche de vivre dans le champ des « rêveries du loisir »(comme dit Bachelard), en le projetant dans l'espace terne de la survie de *dead-line* en *dead-line*. La fragmentation, la vitesse spectaculaire de la réalité extraient le sujet des horizons de la pensée et de la réflexion pour le propulser dans ceux de l'action.

La conclusion commune aux métaphysiciens et aux sociologues est que les vécus de l'âme sont moins importants que les sensations éprouvées par le corps. Eros en tant que valeur métaphysique subit un déclin.

Han et Bruckner en arrivent, dans des perspectives différentes, à la même conclusion. Au nom du bonheur individuel, on en vient peu à peu à expliquer aujourd'hui comment renoncer au moi problématisant, celui qui s'engage dans la réflexion et dans l'expérience des limites. Le questionnement sur l'homme, qui est avant tout un questionnement sur l'âme, reste dans l'ombre d'un intérêt prioritaire pour la forme, l'extérieur, pour la réalité tangible. Concernant la vie intime, celle-ci n'a plus accès à l'altérité de l'autre à cause de l'hyper-disponibilité de son image. Le corps acquiert une « valeur cultuelle », il devient une idole tandis que l'âme cesse d'être une norme de référence. Il s'ensuit une modification substantielle du fonctionnement des relations interpersonnelles, ainsi que de la vision que l'homme a de l'éros et de l'intimité. Le regard prend la première place et c'est lui qui décide de l'éligibilité de l'autre dans le domaine amoureux. Dans ce contexte, la pratique amoureuse devient un sport, pratiqué suite à une sorte de concours de beauté, dont l'impact est purement visuel. Le corps, doté d'une valeur d'affichage, devient semblable à une marchandise. Il ne peut être aimé, mais seulement consommé.

Opposé à toute ontologie métaphysique, le sociologue Gill Lipovetsky déplace la notion d'amour dans le champ du confort, en lui refusant la dimension ontologique profonde qui pour un métaphysicien équivaut à une *rupture totale avec soi-même* et à la possibilité

[1]Byung-Chul Han, Agonie d'eros et autres essays, Bucarest, Humanitas, 2014, p. 47.
[2]Byung-Chul Han, Agonie d'eros et autres essays, Bucarest, Humanitas, 2014, p.52.

d'une *métamorphose*. C'est à cela que fait référence Han lorsqu'il appelle narcissification contemporaine non pas l'amour de soi-même mais l'incapacité à sortir de soi.

Entre les perspectives métaphysiques de Han et sociologique de Lipovetsky, l'opinion de Bruckner fait office de liant intellectuel. Pour eu, le drame de l'éros de l'homme post-moderne est de se situer dans un système contradictoire, entre *je veux* et *je ne veux pas*, entre *je peux* et *je ne peux pas*, dans la situation de « préserver la sécurité du couple sans toutefois se murer dans le monastère sentimental que celle-ci présuppose. »

In notre literature des dernierie ans, le corps est devenu objet de consommation, la nudité a perdu toute grâce. On constate: un enrichissemnent des formes de langage, mais une diminution de l'épaisseur de sens du corps.

Une certitude qui sert de point de départ à cette recherche est le fait que la réflexion sur l'érotisme et sur la production littéraire érotique de l'époque contemporaine est en Moldavie fort influencée par les stéréotypes du passé. La libération des tabous et de la fausse pudeur de l'époque n'a pas nécessairement donné naissance à une perception adéquate de l'amour et du sentiment érotique.

- **Le corps comme langage chez Constantin Cheianu**

Ce n'est qu'après l annee de milles que le roman bessarabien découvre l'aventure du corps et que prolifère le langage du plaisir des sens. Dans *Sex & Perestroika* (2009), Constantin Cheianu fait passer l'éros directement de l'espace rural aux bureaux d'un groupe de création. Le *langage du désir* devient un *langage du spectacle*, dont les locuteurs sont les acteurs et les metteurs en scène, et où les zones sensibles du plaisir passent au premier plan.

Sex & Perestroika déconstruit de manière ludique l'industrie des clichés de l'érotographie traditionnelle et saute du *topos* sentimental à l'improvisation hédoniste, des mots du plaisir au plaisir des mots. On passe d'un corps sensible à un *corps comme langage*, une entité postmoderne „qui a la capacité propre d'émettre des messages et d'entrer en communication".[3]

Le langage sexuel est une parodie du langage politique. Le travail qui vise à saper le régime politique à travers la sexualité triomphante, à travers l'exutoire érotique de l'underground, équivaut à un changement de paradigme de l'érotologie post-soviétique. La sexualité entre en abondance dans la littérature, mais pas n'importe comment, elle le fait comme instrument servant à parodier et à tourner en dérision les poncifs de la politique communiste. Les passages qui mettent en scène des épisodes de relations sexuelles illégitimes au bureau démontrent, par une sorte de ricochet de l'imagination, l'obscénité et la perversité du monde politique et de ses acteurs.

- **Violences anciennes et nouvelles du langage corporel chez Dumitru Crudu et Alexandru Vakulovski**

Toutefois, il n'arrive pas toujours que les nouveaux codes du langage érotique fonctionn en relation de complémentarité avec les anciens. Chez Dumitru Crudu, dans *Măcel în Georgia* (2008) et *Un american la Chișinău* (2013), l'auteur reprend le *topos* érotique de la poétique de Georges Bataille. L'éros violent est vécu comme une *transgression des interdits*. Toutes les manifestations publiques ont un effet érotique sur les personnages, la sexualité est ouvertement révoltée et messianique. Le langage des métaphores d'*Histoire de l'œil* (œuf, assiette contenant du lait, soleil urinant), que Barthes appelait « rondes », est cependant chez Crudu tiré d'un horizon de transcendance mystique. Le langage de l'accouplement n'est pas celui de la souffrance bataillienne, qui unit douleur et plaisir, mais un langage de frustration, de crise identitaire. Dans la prose des frèresVakulovski, ce langage devient totalement dépourvu de sémantisme érotique, il est une émanation de l'instinctivité brute, sans aucune

[3] Aurel Codoban,Le crépuscule de l'amour, Cluj, Idea Design şi Print, 2004, p. 120.

spiritualité. La nudité du corps, hyper-présente dans ces romans, est dénuée de grâce. Le corps est impénétrable, fermé, on ne va pas au-delà du niveau épidermique des sensations.

- **Le langage infini du corps chez Emilian Galaicu Paun**

Țesut viu. 10 X10 (2011) d'Emilian Galaicu-Păun fait dialoguer les modèles classiques de l'éros avec les nouveaux modèles, les post-modernes. Le roman fait passer l'accent de l'affectivité et du sentiment au plaisir esthétisant de l'intelligence, à la volupté de la réplique qui érotise l'atmosphère, et cerne le vrai et ses significations non pas par la métaphysique ou la logique, mais par la rhétorique, dans l'acception de « pensée faible » que lui donnent les théories de Gianni Vattimo. Le roman est un argument qui va dans le sens du « désordre » actuel de l'éros, tel que le signalaient Pascal Bruckner et Han , en se référant à un encadrement dans le code accompagné simultanément d'un éloignement subit de celui-ci. Chez Em. Galaicu-Păun il est plutôt question d'un extension du code et d'une multiplication des formes qu'il prend : langage de l'hormonal, accompagné du langage mystique du plaisir, à quois'ajoute le langage de la parodie et de la déconstruction intertextuelle de l'éros.

- **Ruxandra Cesereanu - le corps accepté**

Dans le roman *Tricephalus* (Cartier, 2019) - écrit par Ruxandra Cesereanu, le corps est accepté dans sa multitude de manifestations. La honte, la peur, l'angoisse du corps et ses mystères disparaissent. Le personnage féminin déclare l'admiration du corps pour sa puissance, pour sa beauté, pour tous ses dons.

En conclusion:

Renonçant aux archétypes et à la métaphysique, le langage de l'amour cherche des possibilités de renouvellement à travers de nouveaux moyens d'exprimer le plaisir du corps et en réactualisant sous des formes variées la mémoire culturelle de l'éros. Dans la littérature roumaine post-moderne, nous pouvons parler de nouveaux *éroticônes* du discours amoureux et de nouveaux livres érotologiques, dans lesquels le texte est à la fois élément passif – "boudoir" pour les expérimentations érotiques de l'auteur et du lecteur – et agent érotique actif, à l'origine des mécanismes quisont au coeur de la lecture érotique.

BIBLIOGRAPHY

1. Byung-Chul Han, Agonie d'eros et autres essays, Bucarest, Humanitas, 2014.
2. Foucaut M. Ethics. Subjectivity and Truth, vol, I. Ed. Paul Rabinow, Allen Lane, The Penguin Press, 1997, 334 p.
3. Jeanneret M. Éros rebelle. Littératures et dissidence a l ' âge classique. Paris: Éditions du Seuil. 2003, 319 p.
4. Kristeva J. Histoires d'amour. Paris: Denoël, 1983. 476 p.
5. Perrot P. Le travail des apparences. Ou les transformations du corps féminin XVIII^{e}-XIX^{e} siècle. Paris: Seuil, 1984, 281 p.
6. Roy-Reverzy E. La mort d eros. La mésalliance dans le roman du second XIX e siècle. Paris: Editions SEDES, 1997, 361 p.
7. Thibaudet A. Réflexions sur le roman, Paris: Gallimard, 1983, 357 p.
8. Travaillot Y. Sociologie des pratiques d'entretien du corps. L'évolution de l'attention portée au corps depuis 1960. Paris: Presses Universitaires de France, 1998, 235 p.

TOPOANALYSIS OF URBAN SPACE IN POSTMODERN NOVELS FROM BESSARABIA

Ludmila Şimanschi
Assoc. Researcher, PhD, „Dimitrie Cantemir" State University, Chişinău, Moldova

Abstract. In the study we present the results of the process of investigating the image of Chisinau in the novels of postmodern writers of Bessarabia: „Gestures" and „Living Tissue" by Emilian Galaicu-Păun and „The Glass Garden" by Tatiana Țîbuleac, following the structuring of the urban topos and the remodeling of the literary mental space. We analyzed the narrative texts from the perspective of identifying the topos that are relevant in the ideation of the novels and that provoked fictional representations or reconstructions of the Soviet and post-Soviet historical periods. The configuration of mental maps allowed the identification of particular ways of overlapping the text over real geography, rethinking the concrete, factual space and choosing a discursive formula based on projection of urban habitation in topographic spraying as a reflection of emotional chaos.

Keywords:topoanalysis, mental map, city image, factual space, topographical spraying.

În studiul dat prezentăm rezultatele procesului de investigare a imaginii orașului Chișinău în discursurile romanești ale scriitorilor postmoderni din Basarabia: *Gesturi* și *Țesut viu* de Emilian Galaicu-Păun și *Grădina de sticlă* de Tatiana Țîbuleac, urmărind structurarea toposului citadin și remodelarea spațiului mental literar. Am analizat textele narative din perspectiva identificării toposurilor care au relevanţă în ideatica romanelor și care au provocat reprezentări ficţionale sau reconstituiri ale perioadelor istorice sovietice și postsovietice. Configurarea hărților mentale a permis identificarea modalităților particulare de suprapunere a textului peste geografia reală, de regândire a spațiului concret, factual și alegerea unei formule discursive bazate pe proiectarea locuirii urbane în pulverizare topografică ca reflex al haosului emoțional.

Ne-am propus să surprindem și cartografierea literară pe care o construiesc oraşului în romanele sale cei doi autori postmoderni, care propun în discursurile literare o dimensiune autoreferențială explicită sau nu. Demersul *topoanalitic*, definit ca opțiune fenomenologică mai mult decât psihanalitică de către Gaston Bachelard, care ia în vizor *spațiile de limbaj* și *topografiile ființei intime*, *topofiliile* [1], ne-a servit instrument de analiză și înțelegere profundă a tipurilor de spații urbane inedite, labirintice, din punctul de vedere al sentimentului de securitate și al intimității, modelate în textele postmoderne, orașul Chișinău fiind revelat în istorii particulare de către autori, care conceptualizează noi hărți particulare, deci noi modalități de locuire traumatizantă sovietică și postsovietică pentru personajele sale.

Romanul postmodern *Gesturi. Trilogia nimicului* (1996) de Emilian Galaicu-Păun se deschide textual neordinar, descentrat (*continuare din P. S.*), cu reprezentarea imaginii spațiului închis urban al „refugiatului în fundul unei curți prăpădite" [2, p. 9], care încearcă să găsească soluții de evadare: „ochii lui injectați căutau o ieșire din curtea strâmtă ca o curea soldățească" [2, p. 10], fiind fugărit, „vânat toată seara prin hudițile suburbiei" [2, p. 13], prins și adus forțat pentru a participa la spectacolul umilirii de către tinerii din curte.

Spațiul ostil, periculos este transbordat *altfel*: fiind imposibilă evadarea fizică, prin invocarea forței *gestului* ce se desprinde de trup, a elanului vital interior, se provoacă

mișcarea de rotire a locului geografic concret și se proiectează curtea într-o pulsiune topografică inedită, geografie psihică salvatoare: „ (…) curtea-ntunecată, care prinse a se roti în juru-i ca un disc, copacii, scrânciobul, casele așezate în dreptunghi, pereții despărțitori trecând unul în altul, parcă valsând, ușor ca poalele rochiei, rotunjind unghiurile până la perfecțiunea cercului, a cărui rază este chiar privirea Sa desperată (…)" [2, p. 10]. Învârtirea reală a discului, în vârful bățului, închipuind un soi de gramofon, cu turația de 33 1/3 (găsit în curtea lor de către tineri) obține în spațiul mental al personajului *El* bipolar ─ales, reîncarnare christică-iudaică (ipostază predestinată simțită de propria sensibilitate neordinară), dar și *arătare a suburbiei,* alteritatea a curții (percepută de tinerii din curte) ─forma obsesivă a unei rotiri centrifuge a unui disc neobișnuit, extins spațial „ca o roată dințată care rupe bucăți de realitate și le atrage în rotirea-i extatică" [2, p. 20], personajul acceptând regula jocului suprem de a rămâne „ac pe discul rotitor al istoriei, să-i depene înțelesul"[2, p. 17].

Traseul personajului *El*, teleportat mental în labirintul negru și spiralic al pistei de pe disc, este unul centripet, orientat spre gaura devoratoare din mijlocul discului care îl atrage în hău, scriitorul reluând prin autocitat același ritual de mișcare sincopată, prin ritmuri contrapunctive, a orașului-disc Chișinău din propriu text poetic: *Ch-ău (ragtime)*, publicat la 1993 în ziarul „Sfatul Țării" [3]: „gol lărgindu-se-n mijlocul discului gata să dea peste marginea/ plăcii gol grație cărui acesta se mișcă, tot mai repede: 33-45-78 - o morișcă:/ țac țac țac" [2, p. 23].

La nivel scriptural, chiar intratextualizant, autorul postmodern Emilian Galaicu-Păun reușește să modeleze procesul teoretizat de Michel Foucault prin care reprezentările spațiului devin transgresive și restabilesc relații noi între locuri, oameni și lucruri: „Spațiul în care trăim, de care suntem atrași, [...], în care se desfășoară tocmai erodarea vieții, timpului și istoriei noastre, acest spațiu care ne roade și ne brăzdează este și în el însuși un spațiu eterogen. [...] noi nu trăim într-un fel de vid, în interiorul căruia s-ar putea situa indivizi și lucruri [...], trăim în ansamblul unui interior de relații care definesc amplasamente ireductibile unele la altele și absolut nesuperpozabile." [4, p. 253], și chiar realizează raporturi tainice între textele, volumele sale, în care transpar aceleași metafore vii ale mitologizării experienței personalizate a orașului Chișinău: *compact-discul negru the Ch-ău, rotirea ex tactică, alergarea oamenilor mereu de la margini spre centru pe cerc pe spirală, Cimitirul Central de pe strada Armenească loc bun de plimbare, verificatorul de morți din sector, ornicul de pe clădirea primăriei*.

Într-un interviu acordat pentru Radio Europa Liberă Moldova la 14 octombrie 2019, Alexandru Corduneanu îl întreabă pe autor despre modalitățile de textualizare a orașului Chișinău și descoperă resorturile mitologemului poetic *Ch-ău*: „A. C.: Prin '92 ai scos pentru Chișinău o poreclă horror, Ch-ău, ceva din frica până la greață de întuneric combinat cu figurile dansului macabru medieval. Un supranume escatologic sau un început de mitologie urbană" [5]. Drept răspuns, scriitorul aduce retușări importante pentru a înțelege schimbarea de-a lungul timpului a atitudinii față de urbea-capitală: „Sau Ch-ău-l (scris la doar câţiva ani de la revenirea mea de la Moscova, unde am stat trei ani, 1986-1989, formându-mă ca poet) a «vampirizat» Oraşul alb (din cântecul lui Eugen Doga!) de pe şapte coline, pe care eu unul încă-l vedeam – la 1992 – pe orizontală, drept oraş de câmpie? Va trebui să treacă ceva timp înainte ca să-l simt – Chişinăul, de data asta – ca pe-un fel de cutie de rezonanţă a mea – cu tot Ch-ăul lui cu tot, marcat de «blestemul de a fi capitală într-o câmpie de mahala» (H. R. Patapievici)! – şi chiar să învăţ a «cânta» la el (nici până-n ziua de azi, nu ştiu ce fel de instrument o fi – de coarde? de suflat? de percuţie?). Cert este că oraşul s-a întreţesut cu scrisul meu, uneori cu asupra de măsură" [5].

La Galaicu- Păun găsim un caz interesant de autotextualizare la nivelul operei: instituind un raport dialogic între propriile texte, scriitorul folosește dimensiunea intratextualizării nu ca o formă de reciclare monotonă narativă, ci ca o strategie complexă de

transcontextualizare şi transtilizare, pentru a refuncționaliza mesajul din textele anterioare, realizând scriitura în lanț și punând bazele unui dialogism intratextual sofisticat care remodelează în timp propriile reprezentări ale orașului. Astfel *indicatorii urbani* din volumul *Cel bătut îl duce pe Cel nebătut* (1994): *două autostrăzi cu circulația-n sensuri opuse, golul ce se cască în locul Clopotniței, Cimitirul Central de pe strada Armenească, monumentul lui Lenin, Arca de Triumf ca o poartă batantă, clădirea C.C.-ului (fostă) în formă de scoabă, Catedrala căzută-n genunchi ca o babă*, sunt scoși din libertatea de ritm și rostire dezinvoltă a revoltei tinerești în fața unui „loc viran unde nu se întâmplă nimic/ ragtime/ hău" [6, p. 78] și sunt recontextualizați prin transfocalizare în trilogia nimicului uman, cu o galerie de goluri prin aer, de gesturi suspendate în spațiu oniric, menținând starea poetică de subversiune literară, acum transpusă la nivel arhitextual narativ.

Maria Șleahtițchi în cercetarea postdoctorală *Romanul generației '80. Poetica* afirmă că textul *Gesturi* „s-a vrut, de fapt, în ordinea obișnuită a scriiturii lui Em. Galaicu-Păun, un anti-roman la limită, o polemică principială cu realitatea Ch-ău-lui postsovietic (în care se scaldă ca într-un total nimic personajul-autor-narator), cu tipurile de construcții romanești bine edificate, cu formele clasicizate ale discursului narativ" [7, p. 175]. Intenţia de a nara istoria nimicului personal, atribuind și construcției narative forma unor gesturi ale personajelor este transpusă în „tabloul cotidian, al unui plan secund din viața unei oarecare urbe, care se dovedește a fi Chișinăul, ortografiat peste tot, în varianta sa de metaforă, Ch-ău"[7, p. 176].

Profesorul american Richard Lehan în studiul *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History* [8] miza să identifice motivațiile complexe din spatele metodelor narative pe care artiștii le-au folosit în reprezentările orașelor, deoarece considera că percepţia asupra spaţiului se complică odată cu evoluția formulelor narative, iar acest lucru devine evident atunci când se diversifică fulgurant punctele de vedere asupra spaţiului urban, reflectându-se în diferite forme de percepere ale orașului. La Emilian Galaicu-Păun observăm că un nou spaţiu mental literar este asociat unui sentiment insolit al locului, imaginea lumii exterioare se formează, de fapt, după proto-imaginile, prototipurile lumii interioare și, în cazul dat, este binevenită deplasarea cercetării de la aspectul geocritic (studierea reprezentărilor spaţiului în textele propriu-zise) la cel geopoetic (presupunând studiul raporturilor dintre spaţiu şi formele, genurile literare), căci formula literară influențează și percepția spațiilor urbane.

Atunci când un alt personaj, feminin, din romanul *Gesturi*, o fetișcană slăbuță și transparentă, încearcă să întrerupă reprezentația agresivă asupra personajului central El, luându-i apărarea, se recurge la o un alt ritm al surprinderii spațiului chișinăuian, un construct mental diferit, personalizat se dezvoltă în discursul narativ dezarticulat, lipsit de un nucleu pe fondul extinderii nedefinite de sens, propunând o nouă istorie individuală intercalată brusc în discursul narativ prin elementul deictic personal de identitate *aceeași*: „aceeași care, primind alaltăieri un colet cu fructe de la țară, descoperi printre gutuie și mere tomnatice un melc viu" [2, p. 15]. Plecând de la datele topografice concrete: micul apartament de pe strada *Entuziaștilor*, se configurează o altă lume închisă, izolată ─ labirintul interior: camera ei, în care fata ascunde melcul de părinții ei orășeni „mult prea chinuiți pentru a mai observa o prezență străină în casă"[2, p. 15], piramida-mausoleu de la etajul 9 în care timp de 24 de ore au loc transformări grandioase insolite care schimbă atmosfera din casă: melcul capătă înfățișarea unei prevestiri înfricoșătoare care îi înghite pe apropiații fetei și ajunge la dimensiuni uriașe: de la mărimea unui ceas de damă la un ceas deșteptător și, în final, „cât orologiul defect al catedralei orașului Ch-ău"[2, p. 17]. Pe lângă atmosfera straniezantă și intenția suprasemnificantă parabolică a învestirii cu un înțeles aparte a păşirii fetei în întâmpinarea destinului pe urmele melcului distrugător, coborând pe treptele palierului de la etajul 9 din labirintul interior al camerei în cel exterior al urbei, în text identificăm și referințe

la etapa istorică, totalitară sovietică: „speriindu-se, nici nu au anunțat organele” și referințe sociologice la etapa de urbanizare, extindere a Chișinăului: „pe când locuiau într-o singură cămăruță la un cămin de familiști”[2, p. 17], inserate aici sporadic, mozaical în discursul romanesc, dar concentrate și dezvoltate panoramic, contextual în celălalt roman *Țesut viu. 10×10* (2011).

Diegeza romanului *Gesturi* este circumscrisă, în mare parte, relatării locuirii la bloc în Ch-ăul sovietic, unde „alfabetul latin este interzis!” [2, p. 48] și „moartea este un secret de stat, dezvăluirea căruia se pedepsește conform legii”.[2, p. 80], într-o „camera care i-a rămas după plecarea mamei ce seamănă ca un gol sub lingurică, inexplicabil și de neumplut”[2, p. 36], a unui personaj frustrat, complexat. Locuința îi oferă securitatea necesară, fiind îngustă și apropiată egoului său care se teme de vastitate, din cauza poveștii traumatizante de la nașterea sa prin avortul pe jumătate a fratelui geamăn, care a provocat ulterior înstrăinarea de propriul corp, sex. Odaia, unde fiecare obiect poate fi ajuns cu mâna, prin limitele simțite îi poate apăra singurătatea, intimitatea, se pliază stării de izolare totală și îi atenuează frica de a accepta pe altcineva în propriul spațiu.

Doar în visul repetat cu o periodicitate variată își permite să evadeze și să experimenteze relația cu o altă persoană de sex opus: „Se face că se plimbă împreună prin oraș” [2, p. 29]. Punctul comun de întâlnire devine colțul de stradă, unde reușesc să se smulgă reciproc din mulțime și care le asigură posibilitatea de a comunica: „la un colț de stradă, ca pe un vârf de piramidă răsturnată, două persoane singure stau de vorbă despre timp” [2, p. 40]. Pentru a putea să se izoleze e necesară aceeași operație de curbare, rotunjire, ca să se obțină sfericitatea securizantă asemănătoare celei din odaie la momentul adormirii, căci străzile orașului aglomerat sunt agresive: „înapoia fiecărei persoane curge strada sa, cu oameni care duc plase cu mâncare și care sunt duși de câini dresați, cu femei tinere care poartă la gât cruciulițe de aur, cu bătrâni purtați în cărucior, cu copii și obiecte, cu invalizi și mașini, cu putoarea de pește stricat și același iz greoi, persistent, inconfundabil de sărăcie lucie, strada sa, împotriva curgerii căreia a înaintat dând din coate și primind ghionturi pentru a ajunge la acest colț și a se intersecta din întâmplare cu persoana” [2, pp. 39-40]. Gaston Bachelard, cercetând în *Poetica spațiului* fenomenologia rotundului a spațiului poetic, ajunge la ideea: „imaginile rotunjimii pline ne ajută să ne regrupăm în noi înșine, să ne dăruim nouă înșine o primă constituire, să ne afirmam ființa noastră la modul intim, prin lăuntru. Căci, trăită din lăuntru, fără exterioritate, ființa n-ar putea fi decât rotundă.” [1, p. 261]. Rotunjirea colțului de stradă are loc în spațiul urban modelat din *Gesturi* prin vorbire și apropiere prin dragoste, realizând împlinirea ființei, iar despărțirea impune revenirea la spațiile încremenite anterioare aventurii amoroase și recrearea dramatică a spațiului urban, care părea că a scăpat pe un moment de orice reguli rigide, revărsându-se din orice scheme urbane proiectate: „dar ─ NU ÎNCĂLCAȚI REGULILE DE CIRCULAȚIE! ─ două persoane se despart, intersectându-se, perpendicular trecând una prin alta, înhămându-se reciproc una la alta ca pescarii biblici la mrejele cu oameni, târându-se astfel prin oraș, astfel refăcând colțul acela de stradă” [2, p. 40].

După întâlnirile onirice repetate, camera își pierde din frumusețea intimității dorite și apare: „mică și expirată ca o ultimă suflare”, chiar este conștientizată starea-limită de a locui într-u spațiu cubic, *zar*, uzat la maxim, cu pereții goi, care de acum devine urât, și urmează doar să-și scoată pereții din cap ─limitele nu doar în timpul somnului, ci să evadeze real din vizuina neîncăpătoare și să scape de propriile complexe pentru a face un tur aievea prin oraș cu persoana iubită, în cercuri-cercuri aproape ca în vis: „apoi altul și altul, de fiecare dată tot mai îngust, până orașul se strânge în sine, se comprimă-n inele, și fugindu-le sub picioare, începe a se roti ca un disc... înaintează prin labirintul spiralic – ac peste gaura devoratoare din mijlocul discului – de parcă ar imprima sau descifra o fugă” [2, pp. 61- 62]. Aceeași mișcare rotativă circulară a orașului, cu forța centripetă acaparatoare a golului, revine de acum într-o

nouă ipostază, Ch-ăul-disc se strânge, mărind viteza și punându-i pe fugă pe cei doi iubiți implicați atât în ștafeta neîntreruptă de umplere identitară a formelor cu gesturi pe o nouă pistă-traseu comună, dar și în cea a timpului devorator, al terorii politice, de care trebuie să se ascundă și care pliază forțat spațiul „între clădiri paralele, ca fagurii în stupi… oriunde ai privi transpare, filigranat, chipul Marelui Conducător"[2, p. 63]. Iubiții reușesc, în ciuda interzicerilor regimului, să-și unească prin act erotic cele două lumi străine în odaia ce nu accepta până atunci străini și să se integreze în ritmul uniformizant, statistic și reglementar, impus de autorități: „Pe post se transmite jurnalul. Apoi se lasă o tăcere de cazarmă peste Ch-ăul adormit sub pleoapele a jumătate de milion de locuitori cu viza de reședință în capitală." [2, p. 68]. Drama „geografiilor solemne ale limitelor umane" [1, p. 239], geometriilor intime urbane locuite de personajele care experimentează suprarealist dinamismul interiorizării-exteriorizării este asociată tulburărilor ființei rătăcite spiralate, defixate: „În această spirală, câte dinamisme care se inversează! Nu mai știi de îndată dacă alergi spre centru sau dacă evadezi" [1, p. 241].

În romanul *Țesut viu. 10×10,* Chișinăulnu mai este modelat ca interferare a *spațiului-scenă* a locuirii nimicului cotidian cu *spaţiul proiectat oniric*, ci devine *zonă de acţiune*, termen propus drept instrument de analiză a spaţiului literar de către cercetătoarea Barbara Piatti [9], presupunând în cazul romanului dat fuziunea mai multor scene, dar şi timpuri istorice, și chiar obține treptat statutul de componentă complexă a spațiului reprezentat ─ „*traseul* (sau ruta de-a lungul căreia se mişcă personajele şi care asigură relaţia dintre diferitele scene şi zone de acţiune)" [10, p. 14]. Scriitorul însuși mărturisește schimbarea de registru de scriere: „Cert este că oraşul s-a întreţesut cu scrisul meu, uneori cu asupra de măsură (din '90 încoace, n-am putut scrie literatură decât aici, chit că am avut tot soiul de burse de creaţie în varii metropole mult mai bogate în tradiţii literare: Paris, Berlin, Budapesta, Bruxelles etc., etc.), iar «joyce-anismul» meu funciar merge până într-acolo încât îşi imaginează trasee literare pe urmele personajelor din *Ţesut viu*… prin Chişinăul actual (vai! tocmai oraşul vechi descris în paginile cărţii, din perimetrul străzilor Armenească – Puşkin – bulevardul Lenin – 25 Octombrie (denumiri de epocă), a cam dispărut, în locul caselor cu două nivele înălţându-se acum hoteluri de lux sau turnuri de sticlă)" [5].

Scriitura păstrează dominanta structurală „labirintică & caleidoscopică prin excelenţă" [11, p. 6], dar, de acum, se profilează clar miza narării retrospective a formării de sine, Bildung, a personajului central: „Romanul reinventează tipicul traseu iniţiatic al unui neofit. …*n* descoperă lumea pe cont propriu: primele amintiri despre bunici, despre locul naşterii, fatala – arhetipică – neînţelegere dintre părinţi şi copii (văzuţi ca părinţi şi bunici), efectele ei dezastruoase pentru lumea unui copil ataşat de bunici, experienţele unei copilării în Ch-ău, nenumăratele locuri în care îşi caută aciuare familia unui scriitor şi a unei profesoare de limba şi literatura română, cu cei doi fii ai lor, cu tot atâtea experienţe de formare/ descoperire a faţetelor – lumini şi umbre – existenţei: şcoala, palatul pionierilor, cercul dramatic, facultatea (de litere), primele experienţe erotice, plăceri şi perversiuni, mulţimea de capcane, dintre cele mai diferite, ale existenţei în labirintul unui oraş…" [7, p. 225]

Prima confruntare a copilului născut la țară cu orașul este nedorită, impusă de părinții care se conformează valului sovietic de urbanizare din anii '70: „a fost adus la oraș, mușt ruluit până la uitare de sine cu ce se poate și ce nu, ghilosit, ferchezuit și dat la școală" [11, p. 10], ciocnit cu realitatea regimului uniformizant: ora de educație patriotică. În spațiul străin, îngust al unei camere din căminul pentru familiști de la marginea orașului „(ai lui ocupaseră camera de colț, ceea ce însemnă că balconul lor se întindea , în unghi drept, de-o parte și alta a peretelui)", își trăiește unicitatea, singurul din intelectuali, printre copiii părinților din „prima generație încălțată", „ajunși orășeni în virtutea extinderii Ch-ăului peste satele din jur, ai căror părinți schimbase sapa pe mistrie , iar acum lucrau la numeroase construcții din capitală"[11, p. 12]. Relevantă este mutilarea copilăriei de instruirea prin

teroare și potențare a sentimentului de nimicnicie: „O copilărie la două capete, al tatălui și al lui Lenin, cu care să fie mânat din urmă” [11, p. 14]. Revolta față de îndoctrinarea deformantă și forțarea fraților unui regim de educare oprimant este evidentă la nivelul discursiv rememorativ: „Două maimuțe dresate nu atât să-și imite stăpânul, cât să-i dea pe față dorințele latente” [11, p. 66].

Ulterior prin mutarea familiei într-o casă de locuit de pe strada Armenească 61, apartamentul 16, din centru istoric al capitalei: „Unde ocupau două cămeruțe la capătul unui culoar ce slujea de bucătărie comună” [11, p. 247], datorită repatrierii unei familii de evrei, ajunge să trăiască alte restricții spațiale: interdicția de a părăsi curtea doar pentru a merge la școală sau cumpărături. Complicată devine adaptarea la necesitatea de a vorbi în limba rusă, *omenește* cum li se spunea, căci era obligatorie pentru *orășenizarea* din perioada sovietică.

Cartierul din centru capitalei, pitoresc și multicultural, preponderent evreiesc, este supus descrierii ironice pentru a prezenta realitatea mizeriei din acea perioadă: „Duhoarea de canalizație desfundată se purta pe deasupra apelor. Mizeria de peste săptămână își urma cursul în aval”, „cum însă majoritatea caselor din perimetrul străzilor Bulgară ─ Pușkin/ 25 Octombrie [actualmentestrada Mitropolit Varlaam] – M. V. Frunze [actualmente strada Columna] erau lipsite de apă curentă, iar Baia Centrală [anterior pe strada Kotovski, în prezent strada Vasile Alecsandri] era luată cu asalt încă din primele ore ale după-amiezii de sâmbătă, curățenia lasă de dorit, locuitorii cartierului ─ în mare parte din semințiа lui Israel ─ umblând nespălați cu săptămânile, în haine murdare, trăsnind a *Troinoi* (bărbații) și *Gvozdika* (femeile).”[11, p. 41] Deplasarea săptămânală organizată a familiei la baie este și ea satirizată în procesul evocării: „O vedeai, Sfânta Familie, ieșind din curte pe la 16.00, cu frații pionieri pășind în frunte, astfel încât toată lumea să știe că merg la baie, la fel cum serile se duceau organizat la privata din fundul curții, înainte de culcare, spre delectarea mai degrabă răutăcioasă a vecinilor.”[11, p. 42].

Traseul spre școală, de fiecare dată același, este prezentat în date topografice concrete: „Dintr-o curte în alta, cotind-o din strada Armenească pe 25 Octombrie și traversând strada Kotovski puțin mai jos de magazinul *Vina Moldavii*, pentru a ieși pe bulevardul Lenin, prin 28 Iunie, ajunși în fața școlii nr. 1” [11, p. 36]. Reperele geografiei urbane sunt sovietizate: strada 25 Octombrie, astăzi strada Mitropolit Varlaam; strada Kotovski, astăzi Vasile Alecsandri; strada 28 Iunie, astăzi Vlaicu Pârcălab; bulevardul Lenin, astăzi Ștefan cel Mare și Sfânt. Traseul putea devia: „Sigur ar fi putut urca pe Armenească până la Lenin și de acolo s-o țină tot înainte în linie dreaptă până la Pușkin”, în funcție dacă doreau să fie însoțiți sau nu de câinii maidanezi, fapt ce le ridica puțin moralul fraților datorită ascultării acestora. Școala cu profil francez, dar cu enumerarea etajelor ca la ruși, este singura zonă de acțiune mai liberă de controlul paternal: „școala toată era un enorm tabel Mendeleev din beton armat și sticlă, cu 5 etaje și, legată printr-un culoar de lățimea unei autostrăzi cu două benzi, o anexă laterală, vechea clădire a gimnaziului de fete, acum rezervată în exclusivitatea claselor primare”[11, p. 38].

Oficialele deplasări în spațiu la paradele solemne de 1 Mai presupuneau mișcarea în mulțimea ordonată cu un itinerar precis: „coloana lor se vărsa, pe Gogol în jos, în marea de oameni din Piața Biruinței, pentru a defila în fața monumentului lui Lenin” [11, p. 38], (strada Gogol, actuala strada Mitropolit Gavriil Bănulescu-Bodoni; Piața Biruinței, actuala Paiața Marii Adunări Naționale).

În timp ce țara, RSSM, trăia în ritmul întrecerilor socialiste și domina propaganda oficială, în curte, spațiul permis pentru a copilări în voie, viața decurgea monoton: „Aceleași glasuri, aceleași încăperi ─ până și curtea din strada Armenească 61, cu numeroase buzunare ascunse, din care nu aveau dreptul să iasă fără voie, făcea parte din universul închis al copilăriei lor ținute din scurt ─, zile ce se deosebeau doar prin orarul lecțiilor… duminicile trase la indigo…” [11, p. 50]. Odată cu vârsta, traseul zilnic nu se diversifică tare: „Au urmat

zile fără număr, oală ─ şcoală – Palatul Pionerilor [actualmente Centrul Republican pentru Copii şi Tineret *Artico*]"[11, p. 279]. Doar vara, în vacanţă, jucându-se îşi puteau permite mici escapade în stradă, la numai doi paşi de curtea lor, la tarabele de fructe de la Piaţa Centrală.

Pentru a ieşi vara de sub controlul sever al tatălui, fraţii se înscriu la Biblioteca Naţională *N. Krupscaia* şi, extinzându-şi domeniu de plimbare, îşi permit să se deplaseze lărgit „în tot atâtea cvartale ale Ch-ăului"[11, p. 51], inventând diferite jocuri cu traseele sale de-a lungul bulevardului Lenin: „de fapt, nu-i interesa decât să iasă de sub supravegherea paternă, fie şi *in absentia*, pentru a călări cele două zebre de-o parte şi de alta a străzii Armenească, unde drumurile lor se despărţeau mai ceva ca într-o poveste populară rusă ─ ăla mare se planta lângă semaforul de pe partea ce da spre Ministerul de Interne, mezinul trecea pe partea ce da spre *Franzeluţa* [11, p. 52]. Despărţiţi îi prinde cortegiul oficial din vizita lui Brejnev la Chişinău în 1974, ceea ce le marchează şi destinul: „că Ilici ─ primul, în chip de bulevard ce taie Ch-ăul în două, şi ultimul, pe post de prodoljateli dela velikogo Lenina ─a trecut printre ei" [11, p. 53].

Ruperea-părăsire a părintelui autoritar, Tatălui Politic, care i-a marcat devenirea, invocată în romanul *Gesturi* sub formă de automanifestare volitivă decisivă: verificator de morţi într-a doua generaţie, alegând să fie liber profesionist prin refuzul de a intra „în solda nomenclaturii" [11, p. 76], este reluată parabolic în romanul *Ţesut Viu. 10×10* prin ipostaza intertextualizată a Fiului Rătăcitor, care îi nesocoteşte prin neascultare poruncile [11, p. 287] şi de aceea este îndepărtat de casă.

În Capitolul 3, la vârsta studenţească, îndrăgostitul personaj este surprins la Poşta Centrală, redactând o telegramă iubitei de care s-a despărţit în vacanţă, căruia funcţionara îi refuză scrierea în limba latină. Consolarea era doar „umblatul la Nadiuşa ─ cum îi zicea cu drag Bibliotecii Republicane din Ch-ău *N. K. Krupsckaia*"[11, p. 78]. Când nu îl ajutau cărţile să uite, dorind să obţină libertate de mişcare şi de gândire, mergea la pas prin oraş: „Mişcarea însemna nu atât viaţă, cât fuga de viaţă, cu problemele ei" [11, p. 80]. În mersul lui avan, se înregistrează doar câteva repere urbane care consemnează distanţele mari parcurse: Valea Trandafirilor, Bulevardul Păcii, Porţile Oraşului, aeroportul. La întoarcere revine la bibliotecă să-şi recupereze notiţele lăsate în Sala de literatură străină şi merge acasă la chemarea mamei prin telefon pe traseul schimbat în comparaţie cu cel din copilărie, dar cu aceiaşi indicatori stradali sovietici: „Drumul spre casă trecea prin scuarul Puşkin, trebuia doar să traverseze strada Gogol şi s-o iei pe diagonală până la havuz şi de acolo pe Aleea Clasicilor la vale… să treacă de partea cealaltă a bulevardului Lenin. [11, p. 87].

În capitolul 4, spaţiul urban ─ *zona de acţiune* este deplasat mult în timp, se prezintă mişcarea mulţimii revoltate de la demonstraţiile din aprilie 2006, deci perioada postsovietică. Este înregistrată experienţa unei generaţii ce se vrea descătuşată total de îndoctrinările regimului comunist, realismul brutal al observatorului obiectiv surprinde topografia Chişinăului schimbată, redenumită, care nu funcţionează aici ca fiind neutră sau dată, ci primeşte o calitate complet nouă în ideatica romanului: „O masă de oameni, în ebuliţie, scandându-şi mânia legitimă în Piaţa Marii Adunări Naţionale, în timp ce forţele de ordine în uniforme negre, echipate cu bastoane, scuturi, încercau să circumscrie acţiunile manifestanţilor în perimetrul Arcul de Triumf ─ Casa Guvernului ─ Parlament ─ Preşedinţie, dacă nu cumva erau chemate să atragă mulţimea spre ultimele două edificii, simboluri ale puterii de stat, tocmai prin faptul că se postaseră în faţa acestora. O mână invizibilă transforma bulevardul Ştefan cel Mare şi Sfânt, pe porţiunea str. Puşkin ─ str. Sfatul Ţării, într-un plan înclinat, astfel încât lava umană pe punctul de a se stinge în PMAN să se scurgă în direcţia cuvenită în primele rânduri aflându-se, cum era şi firesc, capetele înfierbântate" [11, p. 131]. Sunt reevaluate evenimentele şi condamnate vehement tragicele ciocniri care s-au derulat pe bulevardul Ştefan cel Mare şi Sfânt în perimetrul străzii Sfatul Ţării şi strada

Puşkin: asediul Preşedinţiei, evacuarea revoluționarilor tineri, coridorul morții, „mulțimea făcută burduf de acordeon pe pieptul lat al Pieței Marii Adunări Naționale” [11, p.134].

Pulsația topografică de labirint în romanul *Țesut viu. 10×10* este diversificată pe întregul discurs mozaical narativ la nivelul conceperii hărților traseelor particulare ale personajului în devenire și sugerează remodelarea imaginii orașului odată cu schimbarea etapelor psihologice din viață, dar și a regimurilor politice.

Romanul *Grădina de sticlă* (2018)a Tatianei Țîbuleac polarizează atenția prin titlu, începutul abrupt neobișnuit, care indică structura mozaicală transpusă nu doar în metaforele-noduri narative, ci și în aceeași finalitatea obsesiv urmărită a personajului central de a-și căuta resorturile identitare pierdute ale ființei traumatizate în labirinturile spațiale urbane și în dinamica temporală a regimurilor istorico-politice. Dezbrăcarea de piele ca în basm prin memoria subiectivă evocatoare are ca miză regăsirea frumuseţii în acel amestec de cioburi rezultat din întregul destin al protagonistei Lastocika, nume atribuit de mama adoptivă şi acceptat de întreaga lume: sunt recuperate lucid etape ale formării care sunt delimitate naratorial în 3 vieţi şi este comunicată dorinţa de a-şi crea/ reface prin puterea scripturală evocatoare nostalgică, dar şi ludico-tragică, una singură: „Din trei vieți să-mi fac una – câte vieți mi-ar trebui?”[12, p.174]. Paradoxalul început discontinuu cu naşterea la 7 ani într-un spaţiu insolit, străin urban, este asemănătoare mutării personajului din *Țesut viu*, schimbarea radicală a modului de viaţă: de la sat la oraş, din internat cu statut de orfană în apartament şi adoptată. Revelatorii sunt stilistic fragmentele concentrate de efluvii de stări şi gânduri radicale deductive delimitate grafic cu alt corp de literă pe care le găsim sporadic la finele unor secvenţe, ele sunt ca nişte borne de pe marginea traseului vieţilor copilului care speriat şi singur, la fel ca păsările, începe să-şi clădească cuib din murdărie şi resturi, indicatori ai schimbărilor totale şi ai căutării acerbe de sine, individualizate. Componenta modulară folosită în structurare permite intervenţii hibride și instituie o altă ordine narativă, cu un ritm cronologic interior al scriitorului.

Schimbarea crucială a topografiei trezește starea de mirare și visare exacerbată la primul contact cu orașul: „Trecem prin Porți ca printr-o burtă de piatră. Așa e la oraș, mă gândesc. Tot într-o vale, mereu la vale, drumul. Gheața ne cuprinde tălpile, strada se scurtează. Îmi întinde buzunarul ei ca să nu lunec. Și să mă uit în jur, să văd și eu frumusețe! Lumina aceea cernută. Cerul acela cu stelele fugite. Blocuri, blocuri, blocuri. Niciunul mai înalt de patru. Niciunul mai lat de patru. În geamuri, oameni mici se văd trăind frumos. Mii de pătrate cu mijloc de pară. Unii lângă alții, unii peste alții. Cei de jos îi țin pe umeri și pe ceilalți. Sunt puternici cei de jos. Un câine – albastru – se ia după noi cu urmele lui mici. La oraș totul e patru și albastru, mă gândesc.” [12, p.7]. Neobișnuitul frumos o atrage și-i oferă șansă să încerce să locuiască într-o lume nouă, unde, pentru prima dată, va avea propria casă: „Pe străzi, arzând, sute de lămpi. Unde era întrerupătorul? Cine lăsase lumina aprinsă?” [12, p. 11], dar, în același timp, îi apare reflexul obținut la internat de autoapărare de primejdii neașteptate: „În jur – nimeni, altă minciună. Știam, știu, orice lucru are un stăpân. Orice stăpân are pumni. O capcană! Voia să mă încerce. Voia să mă încurce. Orașul nu era un loc, ci o pedeapsă. Venisem să iau bătaie pentru toți” [12, p. 11]. Primul indicator al urbei: monumentul lui Serghei Lazo îi canalizează, curajos, gândirea interogativă, spre cunoașterea unor ființe în mediul cărora urma să se integreze: „Nu îmi era frică, dar mă întrebam: ce erau orășenii?” [12, p. 11].

Amalgamul de stări contradictorii îi dă senzația de ceva iluzoriu: „Era mult frumos în jur, mă simțeam ca într-un desen” [12, p. 12]. Interesul cognitiv este stimulat odată cu posibilitatea de a i se oferi informații: „La oraș afli lucruri, m-am gândit. La internat nu ni se spunea nimic sau ni se spunea prea târziu” [12, p. 13].

Toată fascinația din prima zi dispare treptat, căci este adoptată de o sticlăreasă și urma să o ajute muncind din greu. Locul securizant, de întoarcere din aventura anevoioasă a

căutării sticlelor prin oraș este curtea-insulă multinațională: cu moldoveni, ucraineni, evrei, ruși, evocată cu dragoste, căci oferea sentimentul de apartenența la o comuniune fericită: „De pe deluşor, ca de pe un Everest al nostru, curtea ni se arăta ca în palmă. … Toate viețile noastre sub un capac de sticlă. Și în acele secunde, scurte și luminoase, ca un joc de oglinzi, ne simțeam fericite până în măduva oaselor. Pentru toți împreună și pentru fiecare în parte. Pentru ei, pentru noi, pentru încă o zi în care am avut unde să ne întoarcem. «Să ai un loc printre oameni nu-i puțin», spunea Tamara Pavlovna, care știa. Și despre locuri știa, și despre oameni – mai mult decât putea duce”[12, p. 8].

Lepădarea de mirosul și condiția de orfan nu este atât de dificilă, decât proba grea de adaptare la mediul urban prin învățarea limbii ruse, aceeași suferință ca și în cazul personajului *n* al lui Galaicu-Păun: „Să nu vorbești rusește la Chișinău era, cel puțin, incomod. Poate doar la piață scăpai cu moldovenească. În locurile mai spălate se vorbea на человеческом языке (în limba omenească)” [12, p. 50]. Disprețul față de moldoveni, o determină să depășească efortul chinuitor: „Limba aceea! Era mereu o luptă între urechi și gură, arareori câștiga gura. Cuvintele rusești îmi păreau mai lungi și însemnau mai multe deodată. O literă greșită te arunca dintr-o lume în alta”[12, p. 21].

Schimbarea drastică a felului de a fi și gândi are loc timp de un an: se dezvață să se mire, nopțile ajung să fie fără vise, zilele împovărate, începe să aprecieze bogăția și să disprețuiască țăranii: „Chișinăul mi se părea cel mai frumos loc din lume, iar orășenii – mai mult decât oameni. Mă dezgustau țăranii, care veneau la oraș doar ca să ajungă la piață. Mereu cu genți și saci, mereu mirosind a beci sau a animale… Nu mă voiam ca ei. Eram alta și trăiam cu alții” [12, p. 83].

Singurul spațiu unde se putea izola de răul lumii devine biblioteca rusească de pe strada Tolbuhin (în prezent strada N. Titulescu): „Am început să citesc povești, doar povești. Îmi găsisem și eu, ca Zahar Antonovici, un ascunziș la care răul nu avea cheie. Într-un an, am terminat toate cărțile pentru copii. Asta a fost răsplata mea și pentru sanie, și pentru caleidoscopul pe care nu mi l-a cumpărat, și pentru celelalte bucurii refuzate”[12, p. 123]. Iar maxima desfătare îi oferă jocul cu lumina și sticlele multicolore, în odaie, când rămâne singură și poate să-și recreeze propriul caleidoscop la nivel macrocosmic, grădina sa de sticlă: „Aranjate în lăzi de sârma până în pod, la atingerea luminii, sticlele înviau. Culorile lor simple se amestecau, și nășteau altele – neașteptate” [12, p. 34].

Cu greu acceptă suprapunerea topografiei urbane și a limbii ruse, iar traseul zilnic se încheia dacă nu făcea greșeli cu mersul la cofetăria de la colț: „Există în Chișinău o stradă – cea mai lungă și mai anevoioasă stradă din lume. Pe strada aceea, clădirile, copacii, semafoarele, chiar și lăzile de gunoi, chiar și gropile, știu cuvinte în limba rusă” [12, p. 18], încât, până la final, ajunge limba rusă să-i intre adânc în ființă și să nu se poată detașa de bilingvism chiar și în spațiul românesc: „Însă atunci când sunt singură și mi se face dor de anii din Botanica, de curtea care m-a crescut, le numesc pe toate așa ca în vara mea”[12, p. 73].

Traversarea orașului cu troleibuzul nr. 1 descoperă traseul preferat al personajului și configurează harta personală de gândire a orașului. Evitând să intre în gura babelor rusoaice își alege un loc pe scaunul de pe roată ca să poată admira spectacolul și să simtă că are și ea un loc undeva. Indicatorii urbani apar în descrieri ample: monumentul lui Serghei Lazo, cinematograful *Искра* (mai târziu *Columna*), aflat la intrarea în Parcul „Valea Trandafirilor”, Roata Dracului, Luna

Parkul, lacul din Valea Trandafirilor, Palatul de Cultură al Feroviarilor, magazinul de mobilă de pe colț, gara, monumentul lui Kotovski, Hotelul *Cosmos* și *Inturist*, magazinul *Melodia*, mai încolo cafeneaua *Ludmila*: „cât de frumos era totuși Chișinăul meu. Mai aveam două stații și mi-am pipăit banii prin haină. Erau. Mă duceam să-mi cumpăr cercei din aur, ca orășencele” [12, p. 114].

Un loc de relaxare şi de evadare din singurătate, atunci când mama adoptivă era plecată, erau cafenelele: „Nu era cafenea în oraş în care să nu mă fi ştiut vânzătoarele. *Prichindel, Ludmila, Guguţă* – câţi bani am lăsat acolo!”[12, p. 96]. Preferata era cafeneaua *Lainer*, care fusese pe vremuri un avion adevărat – un Antonov-10 A, pentru că îi oferă bucuria de a privi lumea dintr-un hublou: „Dar, mai ales, pentru sentimentul de a fi înconjurată de frumuseţe” [12, p. 108].

Perestroika aduce mutaţii grave în relaţiile umane şi în atmosfera din oraş: „În stradă, oamenii se luau unii de alţii. Ruşii de moldoveni, moldovenii de Moscova. Ne plecau evreii.” [12, p. 96], şi chiar sentimentul persistent de mândrie şi încântare de a locui la oraş dispare, curtea care oferea ferice degradează în ochii ei, odată cu maturizarea protagonistei: „Cât se schimbase oraşul, cât mă schimbasem eu. Curtea noastră – insula noastră – era pustie şi îngheţată” [12, p. 163]. Lastocika ajunge, după moartea mamei adoptive, să părăsească acest oraş, devenit fără fiinţă pentru ea, luându-şi doar faţa de masă cea galbenă ─ soarele care i-a luminat copilăria şi caleidoscopul, mânata fiind de dorinţa de a-şi regăsi părinţii adevăraţi în România.

Chişinăul a fost ales autoreferenţial, direct sau implicit, pentru a deveni spaţiu de formare al protagoniştilor în romanele analizate ale scriitorilor postmoderni Emilian Galaicu-Păun şi Tatiana Ţîbuleac. În ambele cazuri, modelându-le destinul în formatul regimului sovietic, cu urbanizarea şi rusificarea masivă, dar şi cu topografiile specifice epocii, le sunt configurate trasee individuale ca modalităţi de evadare din spaţiile de recluziune forţată sau rătăcire identitară.

BIBLIOGRAPHY

1. Bachelard, Gaston. Poetica spaţiului. Piteşti: Paralela 45, 2003.
2. Galaicu-Păun, Emilian. Gesturi. Chişinău: Cartier, 1996.
3. Galaicu-Păun, Emilian. Ch-ău (ragtime). În: Sfatul Ţării, 17 ianuarie, 1993. https://www.poezie.ro/index.php/poetry/83255/Ch-%C4%83u (vizitat 10.05. 2020)
4. Foucault, Michel. Altfel de spaţii. În: Theatrum philosophicum, (trad. Bogdan Ghiu, partea I, Ciprian Mihali, Emilian Cioc şi Sebastian Blaga, partea a II-a). Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2001.
5. Chişinău, Republica Moldova versus Ch-ău, République de Mal de Vie. (Interviu) https://moldova.europalibera.org/a/blog-emilian-galaicu-paun/30215708.html (vizitat 10.05. 2020)
6. Galaicu-Păun, Emilian. Arme grăitoare (antologie). Chişinău: Cartier, 2015.
7. Şleahtiţchi, Maria. Romanul generaţiei ´80. Poetica. Teză de doctor habilitat în filologie, 2018. http://www.cnaa.md/thesis/53327/ (vizitat 10.05. 2020)
8. Lehan, Richard. The City in Literature: An Intellectual and Cultural History. Berkeley: University of California Press, 1998.
9. Piatti, Barbara. Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien mit Blick auf Vierwaldstättersee und Gotthard. Goettingen: Wallstein Verlag, 2008.
10. Răsuceanu, Andreea. Bucureştiul lui Mircea Eliade: elemente de geografie literară. Bucureşti: Humanitas, 2013.
11. Galaicu-Păun, Emilian. Ţesut viu. 10×10. Chişinău: Cartier, 2011.
12. Ţâbuleac, Tatiana. Grădina de sticlă. Chişinău: Cartier, 2018.

A CULTURAL ROMANIAN-HELLENIC DYNASTY: THE PHILIPPIDES

Bogdan Mihai Dascălu
Assoc. Prof., PhD, "Titu Maiorescu" Institute of Banat Studies, Timişoara

*Abstract:*The article follows, observes, enlightens theway the representatives of this illustrious family (Dimitrie Daniel Philippide, Alexandru Philippide, the linguist, and Alexandru A. Philippide, the poet and translator) integrated into the Romanian scientific and literary tradition, served by them with devotion.

Keywords: geography, Romanian Academy, language history, poet, mythology

Rareori se întâmplă în marile culturi ale lumii ca un talent să se transmită ereditar. Când nu numai numele, ci şi prenumele urmaşului este identic cu cel al înaintaşului său, apare pericolul confundării lor. Remediul imaginat poate fi acela al evidenţierii gradului de înrudire (Alexandre Dumas Tatăl/Fiul) ori acela al explicitării raportului cronologic dintre ei (Plinius cel Bătrân/cel Tânăr, Lucas Kranach cel Bătrân/cel Tânăr, Pieter Breugel cel Bătrân/cel Tânăr etc.).

În literatura română sunt doar două cazuri în care celebritatea fiului este aceeaşi cu cea a tatălui şi mă grăbesc să adaug că, în ambele situaţii, este vorba despre familii cu descendenţă grecească.

Ion Luca Caragiale, marele dramaturg şi prozator, a avut un fiu, nelegitim, însă recunoscut ulterior, pe Mateiu I. Caragiale, poate cel mai important romancier român din secolul al XX-lea. Acesta din urmă avea nostalgii aristocratice (nefondate însă!), se pasionase de heraldică şi, într-o zi, îşi întrebă părintele dacă nu cumva, printre strămoşii lor, se află şi vreun nobil. Cu ironia sa binecunoscută, tatăl îşi arătă capul plat, explicându-i că această stare se datorează nenumăratelor tăvi cu plăcinte pe care înaintaşii lor le-au cărat aşezate pe creştet…

Dacă, în acest caz, orice confuzie este înlăturată de precauţia tatălui Ion Luca, care şi-a botezat fiul Mateiu, încurcătura poate persista în celălalt, tocmai cel care ne va interesa aici. Este vorba despre familia Philippide, în care atât tatăl, cât şi fiul poartă acelaşi prenume. Alexandru. Tatăl, Alexandru Philippide lingvistul (1859-1933) şi-a semnat aşa lucrările toată viaţa. La fel va proceda şi fiul Alexandru Philippide poetul (1900-1979), natura total diferită

a cărților scrise de ei împiedicând orice confuzie. Și totuși, comentatorii operelor lor s-au găsit adeseori în situații delicate, îndeosebi atunci când se refereau, în același text, atât la tatăl cât și la fiu. Soluția pentru care s-a optat și care este agreată și azi a fost intercalarea unei inițiale patristice: Alexandru I. Philippide, respectiv Alexandru A. Philippide, după tatăl celui dintâi, Iancu și după tatăl celuilalt, Alexandru. Faptul că amândoi s-au încăpățânat să semneze la fel își poate avea explicația în orgoliul lor evident că ce face fiecare nu poate fi confundat cu ce produce celălalt, căci, așa cum vom vedea, nu au suferit de o modestie în exces.

Aflându-mă chiar eu într-o situație similară, voi proceda la fel, numindu-i, în continuare, pe cei doi Alexandru I. Philippide și Alexandru A. Philippide (când nu voi recurge la precizări mai comode, precum *tatăl* și *fiul* ori *savantul* și *poetul* etc.).

Ambele personalități, legate ereditar între ele, au în mod evident o serie de trăsături comune. Între acestea se detașează voința de a excela fiecare în domeniul său de activitate pentru care a optat.

Tatăl[1] a fost un mare savant filolog, autor de cărți fundamentale pentru știința limbii[2], ilustru profesor universitar, cu studii în Germania[3], întemeietor de instituții științifice[4] și al Școlii lingvistice de la Iași, membru corespondent (1898) și titular (1900) al Academiei Române, care i-a încredințat coordonarea *Dicționarului limbii române*.

Fiul a făcut, și el, studii de filologie și de drept la Berlin și Paris (1922-1928), a publicat mai multe volume de versuri și de eseuri[5], a tradus din literatura germană, franceză și rusă[6], a fost primit, și el, în Academia Română ca membru corespondent (1955) și titular (1963).

Savantul filolog a fost căsătorit de două ori. Prima dată, în 1895, cu o Johanna Minckwitz, elvețiancă, de care s-a despărțit după numai doi ani[7], apoi cu Lucreția Nemțeanu (1897)[8], mariaj norocos, al cărui fruct a fost poetul.

---

[1] Asupra descendenței familiei, cf. Mihai Sorin Rădulescu, *Philippide – o familie greco-română*.

[2] *Istoria limbii române*, I. *Principii de istoria limbii*, 1894; *Gramatica elementară a limbii române*, 1897; *Originea românilor*, I. *Ce spun izvoarele istorice*, 1925; II. *Ce spun limbile română și albaneză*, 1928 etc.

[3] A urmat cursurile de filologie la universitatea din Halle a. d. Saale, unde l-a avut profesor, printre alții, pe Eduard Sievers.

[4] Menționăm aici Institutul de Filologie Română, Iași, 1927.

[5] *Stânci fulgerate*, 1930; *Visuri în vuietul vremii*, 1939; *Monolog în Babilon*, 1967; *Scriitorul și arta lui*, 1968; *Considerații confortabile*, I-II, 1970-1972

[6] Goethe, Schiller, E. T. A. Hoffmann, Heine, Voltaire, Th. Mann, Voltaire, L. Tolstoi etc.

[7] În *Jurnalul* său, Titu Maiorescu notează în 15 noiembrie 1895: „…la Iași, vizită la Philippide. Smintita de nevastă-sa, născută Minckwitz".

[8] Pentru care memorialistul are cuvinte mai bune: „Ieri, Alex. Philippide de la Iași, cu frumușica sa a doua nevastă, la noi la dejun" (însemnare din 2 februarie 1899).

Mult mai interesante și mai numeroase sunt însă situațiile în care traseul ereditar a fost perturbat ori chiar modificat vizibil. Într-adevăr, există multe mărturii directe, ale celor doi sau ale unora care i-au cunoscut, care atestă diferențe de mentalitate, de atitudine, de concepție și de caracter, prin care se deosebesc uneori radical.

Atunci când se referă la Philippide-tatăl, cu toții, memorialiști și comentatori, sunt de acord că a fost un om de o mare rigoare, corect și care respecta munca onestă. Trăsăturile temperamentale și morale evocate sunt numeroase și iau, de cele mai multe ori, aspectul unei liste nesfârșite: *pesimist, mizantrop, sugestibil, inflamabil, erudit, suspicios, arțăgos, vorbăreț, entuziast*[9]*, temperament vulcanic,exaltat, impetuos, exploziv, vehement*[10] .

În exprimarea acestor stări, el nu ocolea umorul, ironia sau chiar sarcasmul. Astfel, referindu-se la rolul formativ al școlii, el scria următoarele: „Școala nu e spital să îndreptăm pe cei slabi la minte, ci un concurs de muncă intelectuală grea, unde se selectează cei vrednici, cu minte puternică, aptă de a face știință, adevărata știință". Unul dintre cel mai străluciți elevi ai săi, G. Ivănescu, își amintea că, pentru a ironiza specializarea excesivă care începuse să se manifeste încă de pe atunci, el vorbea în derâdere despre „specialiștii în cântul întâi din *Iliada*".

În general, imaginea păstrată despre el este aceea a unui ins incomod, ursuz, intolerant. O imagine ce contrastează cu felul de a fi al fiului, despre care nu există mărturii directe, dar își dezvăluie prin ceea ce a scris o fire afabilă, echilibrată, capabilă să își cenzureze excesele emotive și sentimentale.

O discuție aparte merită relația dintre *savant* și *poet*. Cel dintâi opunea categoric *știința*, ca manifestare serioasă a spiritului uman, *poeziei*, pe care o considera frivolă și chiar „o tulburare a minții"[11]. De aceea, este ușor de imaginat surpriza cu totul neplăcută cu care a primit pasiunea pentru lirică a fiului. Dacă totuși a tolerat-o este pentru că, în tinerețe, el însuși cochetase cu versurile și, mai ales, pentru că, în spatele ursuzului lingvist se ascundea un sentimental reprimat și un pasionat cititor de opere literare, inclusiv de versuri. De altfel, poetul însuși face o precizare semnificativă în această privință: „Pe lângă activitatea sa de

[9] Cf. Paul Zarifopol [unul dintre elevii săi], *Alexandru Philippide*, în *Pentru arta literară,* II, p. 64-65
[10] Cf. Cristina Florescu, *Alexandru I. Philippide. Coordonate stilistice*, p. 45
[11] Cf. Paul Zarifopol, *idem*, p. 64

filolog și de lingvist, cunoscută, tatăl meu avea, mai puțin cunoscută de alții, o cultură literară vastă și variată. […] Curiozitatea sa literară mergea de la clasicismul antic la mișcările literare moderne”[12] În același sens se exprimă și Paul Zarifopol, în amintirile dedicate fostului profesor de la liceu: „Însă știu că în biblioteca lui cărțile de poezie – acele de poezie clasică mai ales – aveau marginile pline de exclamații entuziaste.”[13] Celebra bibliotecă este cea care a trezit și interesul viitorului poet pentru literatură: „Amintirile mele din prima copilărie se perindă între biblioteca tatălui meu și priveliștile de natură, care, în Iașul de la începutul secolului, pătrundeau aproape până în inima târgului”[14] Este limpede că lingvistul sobru ascundea o veritabilă vocație literară, fapt ce răzbătea și din felul cum scria și vorbea: „Vorbea cu o groază de imagini: lecțiile lui mișunau de metafore, de comparații, de ironii și hiperbole. Nu cred să se poată însufleți materia filologică mai captivant decât o făcea Philippide”.[15]

Una dintre considerațiile cunoscute ale poetului se referă la relația dintre atitudinea clasică și cea romantică a omului în general și a artistului în special. Concluzia la care ajunge este că „te naști romantic, poți deveni clasic”, idee ce exprimă propria lui evoluție. Într-adevăr, în primele volume domină viziunea romantică, pentru ca o atitudine clasică să devină dominantă în ultimul său volum, intitulat *Monolog în Babilon*. Aici apelul la mitologia vechii Elade este deosebit de evident, ca și evocarea unor personaje istorice ori mitice grecești, precum Ahile, Boreas, Cerber, Charon, Diana, Eol, Euridice, Hekate, Herakles, Mausol, Pan, Perseu, Polifem, Proteu, Ptolemeu, Siramis, Ulise etc.

Dar cel mai elocvent personaj antic pe care poetul îl preia spre valorificare personală este Alexandru cel Mare, eroul poemului omonim. Acesta își exprimă într-o lungă meditație viziunea asupra relației dintre individ și istorie, despre sensul existenței, totul subsumat unui tulburător presentiment al morții. Autorul notează în concluzie: „Când viața pământească se încheie, / Rămâne Alexandru în idee”. Și, adăugăm noi, în idee sau în… poem. Într-adevăr, scrierea ce îi este dedicată are menirea evidentă de a–i perpetua memoria lui Alexandru, fiul lui Filip, adică a lui… Alexandru Philippide! Căci *Philippide* tocmai aceasta înseamnă: „fiul lui Filip”. Astfel, se produce identificarea poetului cu eroul lui, meditația acestuia devenind

[12] Cf. Alexandru A. Philippide, *Câteva amintiri, fără urmare*, în *Considerații confortabile*, II, p. 292
[13] *Ibid.*, p. 64
[14] Alexandru A. Philippide, *idem*, p. 291
[15] Paul Zarifopol, *idem*., p. 64

propria meditație a creatorului său, care poate afirma, de data aceasta despre sine, „când viața pământească se încheie, / Rămâne Alexandru în idee”.

Și pe bună dreptate, căci azi, în București, orașul în care și-a petrecut aproape toată viața, există o stradă cu numele lui, dar pe care nu a locuit niciodată, și strada pe care a locuit într-adevăr, dar care are un cu totul alt nume…

BIBLIOGRAPHY

Arvinte 2003: Vasile Arvinte**,** *In memoriam. 70 de ani de la moartea lui A. Philippide*, ”Buletinul Institutului de Filologie Română ”A. Philippide”, IV, 2003, nr. 4, p. 13-16

Bănescu1924: Nicolae Bănescu**,** *Viața și opera lui Daniel (Dimitrie) Philippide*, București, Editura CarteaRomânească, 1924

Droysen 2004: Johann Gustav Droysen**,** *Geschichte Alexanders des Großen*. Herausgegeben von Arnim Hohlweg u. A., Gotha, Neuried, 1877/Frankfurt a. Main, Insel-Verlag, 2004

Dumistrăcel 2009: Stelian Dumistrăcel**,** *Alexandru I. Philippide – Gustav Weigand: ipostaze*, ”Philologica Jassyensia”, V, 2009, nr. 1, p. 27-42

Florescu 2008: Cristina Florescu, *Alexandru I. Philippide. Coordonate stilistice*, ”Philologica Jassyensia”, V, 2008, nr. 1, p. 43-50

Gafton 2009: Alexandru Gafton, *Originea românilor – piatră de temelie a Școlii lingvistice de la Iași*, ”Philologica Jassyensia”, V, 2009, nr. 1, p. 51-55

Ichim 2009: Ofelia Ichim**,** *Alexandru Philippide și receptarea istoriei literare*, ”Philologica Jassyensia”, V, 2009, nr. 1, p. 57-61

Oprișan 1986: I. Oprișan**,** *Alexandru I. Philippide în dialog cu contemporanii*, București, Editura Minerva, 1986

Pamfil 2008: Carmen-Gabriela Pamfil, *Alexandru I. Philippide*, București-Chișinău, Editura ”Litera Internațional”, 2008

Philippide 1969: Al. Philippide**,** *Visuri în vuietul vremii*. Poezii (1922-1967). Prefață de Toma Pavel, București, EditurapentruLiteratură, 1969

Philippide I, 1970; II, 1972: Al. Philippide**,** *Considerații confortabile*, București, Editura Eminescu, I, 1970; II, 1972

Rădulescu 2009: MihaiSorinRădulescu**,** *Philippide – o familie greco-română*, ”Revista arhivelor”, 2009, nr. 1, p. 83-96

Zarifopol 1971: Paul Zarifopol, *Pentru arta literară, v*ol. 2. Ediție îngrijită, note, bibliografie și studiu introductiv de Al. Săndulescu, București, Editura Minerva, 1971

THE ROMANIAN NOVEL IN THE PERIOD FROM 1850 TO 1920 IN BETWEEN CLOSE-READING AND DISTANT –READING

Luiza Marinescu
Assoc. Prof., PhD, Spiru Haret University of Bucharest

Abstract:The novel, an indicator of the civilization of a people, was often the unit of measure of the development of modern literature. The rhetoric question Why don't we have a novel? which obsessed for several decades with literary criticism in small Romania, Greater Romania and today's Romania proves to be inconclusive in the inventory and analysis of Romanian novels, little known by those who were trying to analyze them.
The work is primarily an introduction to the world of digitization of Romanian novels of the 19th century and the first two decades of the 20th century. It is structured as follows:
1. Concepts of close-reading and distant-reading
2. Why don't we have a novel or why don't we know we have a novel?
3. Novelists and Women Novelists: Romanian novelistic literature revisited
4. Where are our digitized libraries?
5. What is an EPUB and what is it for?
Conclusions

Keywords:Romanian novels, literature, digitization, on-line libraries, EPUB, e-book

Romanul, indicator al civilizatiei unui popor a fost adeseori unitatea de măsură a dezvoltării literaturilor moderne. Retorica întrebare *De ce nu avem roman?* care a obsedat câteva decenii critica literară din România mică, România Mare și România de azi se dovedește a fi neconcludentă în inventarierea și analizarea romanelor românești foarte puțin cunoscute de către cei care se străduiau să le analizeze.

Lucrarea este în primul rând o introducere in lumea digitizarii romanelor romanesti din secolul al XIX-lea și primele doua decenii din cel de al XX-lea veac.

1. Conceptele de close-reading și de distant- reading

La întâlnirea dintre literatură digitizarea bibliotecilor s-au produs treptat mutații: ale meseriilor, ale conceptelor, ale abordărilor. În critica literară anglo-saxonă de exemplu, close-reading se referă la interpretarea atentă și susținută a unui scurt pasaj al unui text, la abilitatea de a analiza cuvintele în context și de a cita direct demonstrațiile textuale. Close-reading pune accentul pe analiza efectuată cu o atenție deosebită la cuvinte, la sintaxă, la ordinea în care în propoziții se desfășoară ideile, precum și la structurile formale. Distant-reading (lectura la distanță) este o abordare în studiile literare europene occidentale, care aplică metodele de calcul a datelor statistice în literatură, de obicei derivate din colecții sau biblioteci digitale mari, în scopul cercetării istoriei și teoriei literare din această perspectivă a lingvisticii matematice aplicată în literatură. În timp ce termenul are relevanță la nivelul colecțiilor de texte și este folosit pentru a se referi la o serie de metode computaționale diferite de analiză a datelor literare, abordări similare includ, de asemenea, macroanaliza, analize culturale, formalismul computațional, stilometria, studiile literare computaționale, studiile literare cantitative și critica literară algoritmică. Termenul „distant-reading" e atribuit lui Franco Moretti, care în articolul *Conjectures on World Literature* a propus un mod de lectură care include lucrări din afara canoanelor literare consacrate, pe care le-a numit în mod diferit „marii scriitori necitiți/necunoscuți" și, în altă parte, „abatorul literaturii". Metoda propusă e inovativă, deoarece a folosit eșantioane, statistici, paratexte și alte caracteristici secvențiale, care nu fuseseră luate în considerare în domeniul analizei

literare. Moretti a stabilit, de asemenea, opoziția directă a distant-reading față de teoria și metodele de close-reading.

2. De ce nu avem roman sau de ce nu știm că avem roman?

Toate istoriile literare și apoi manualele de literatura română consideră că romanul românesc interbelic este cel care a adus inovația ăn literatura română, considerând inovația literară o noutate, o schimbare, o prefacere a modalității/ formei/ stilului de a scrie. Dacă ținem seama de definirea termenului inovație care înseamnă „introducerea a ceva nou, sau o idee nouă, o metodă nouă sau un dispozitiv nou" (DEX), ***inovarea***este în literatură un proces (acțiunea de a inova, tipică secolului al XIX-lea și primelor două decenii ale secolului al XX-lea), iar ***inovația*** este rezultatul acestui proces de inovare, tipică perioadelor care au urmat. În anumite situații, se înțelege că „inovarea" este atât un proces, cât și rezultatul acestui proces (având înțelesul atât de formă activă cât și de formă rezultativă). Cu alte cuvinte, spre deosebire de inovare, inovația este o combinație a noutăți, a ideii noii și a promovării acesteia prin mijloacele specifice marketingului cultural. Poeticile romanului interbelic, interviurile, aparițiile în presă ale autorilor, întâlnirile autorilor cu cititorii lor au jucat din acest punct de vedere un rol esențial în promovarea operelor. Publicul asista, participa la prepararea romanului, care era promovat ca o pâine caldă, ce îmbia la degustare. În acest angrenaj al civilizației romanului interbelic, trinomul *autor- editor- critic* a contribuit substanțial la cunoașterea și promovarea literaturii românești din această perioadă. Spre deosebire de această etapă, în marketingul cultural actual a intervenit și un alt element definitoriu referitor la păstrarea și promovarea memoriei culturale reprezentată de roman și anume *civilizația bibliotecilor din epoca digitizării.*

În perioada interbelică s-au introdus mai multe tipuri de inovație în privința romanelor românești. E vorba în primul rând *de inovația de produs*. Romanul e introdus ca orice bun sau serviciu în contextul în care fermenții modernizării și ai înnoirii priveau revitalizarea literaturii de sub semnul sămănătorismului și poporanismului. Hortensia Papadat Bengescu scria: „Întreaga literatură nouă se confundă cu Sburătorul”. Era vorba despre un trust literar din care făceau parte Cenaclul literar inaugurat de Eugen Lovinescu în 1916 și de revista cu același titlu. Cu alte cuvinte, critica literară face parte din acest trust, pentru că ea identifică tipul de specificații stilistice și noii utilizatori în contextul combinațiilor preexistente. Dacă nu ești văzut de critică, nu ai cum să existi ca romancier. În perioada 1918-1930 romancierii români pun problema inaugurării unei direcții noi a scrisului, care lipsea sau mai bine zis ar fi lipsit din literatura română, spre deosebire de Europa unde se punea problema restructurării romanului. RM Albérès Istoria romanului modern 1962 (trad. L. Dimov 1968) se referea la ceea ce el denumea „forțele de creștere și forțele de opoziție” din evoluția istoriei romanului. Particularitatea romanului românesc constă în simultaneitatea dintre forțele de creștere ale romanului tradițional , de factură realistă și forțele de opoziție ale romanului artistic. „Doricul” și „Ionicul” din eseul lui Nicolae Manolescu *Arca lui Noe* se referă la reconstruirea universului pe baza relației autor-narator-personaj.Cele trei tipuri de roman identificate de criticul român structurează creațiile românești:

DORICUL tipic romanelor din secolele al XVIII-lea, al XIX-lea și prima parte a secolului al XX-lea se referă la naratorul omniscient și omnipotent care își manipulează și cititorii și personajele. Autorii romanelor de acest fel sunt: Liviu Rebreanu, G. Călinescu, M Sadoveanu (*Baltagul, Frații Jderi*), Gib Mihăescu (*Rusoaica*), Marin Preda.

IONICUL caracterizat de psihologism și analiză, de reflecția care începe să tragă viața de mânecă, de personajele naratori sau reflectori este reprezentat de autori precum: Camil Petrescu, Hortensia Papadat Bengescu, Anton Holban, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, M. Blecher.

CORINTICUL, creionat de trăsături precum generalitate alegorică, simbol și mit, forme negativ-ironice ale epicului, satira expresionistă, parodicul și caricaturalul este

descoperit în creațiile autorilor: Urmuz, Mateiu Caragiale, Mihail Sadoveanu (*Creanga de aur*), Ștefan Bănulescu (*Cartea milionarului*), Mircea Horia Simionescu.

Atitudinea prietenoasă față de public pentru educarea gustului acestuia și transformarea acestuia în consumator de bunuri culturale are rezultatele așteptate de marketingul cultural al perioadei.

Tot în perioada interbelică are loc și *inovația de proces*. Există o nouă metodă de livrare a produsului cultural: librăriile din centrul orașelor, cu vitrinele lor luminate și strălucitoare, ca acvariile/terariile de intelectualitate cultivată, care atrag creșterea calitativă a nivelului produselor. Ca urmare are loc profesionalizarea lecturii, profesionalizarea romancierilor pe o mai lungă durată de timp. Are loc creșterea fluxului de producție de carte prin educarea publicului. Mircea Eliade visa la realizarea unui „Manual de introducere în tehnica lecturii literare" care să transforme „viciul lecturii în instrument de alimentare spirituală". Reducerea costurilor de producție și de distribuție a romanelor are loc ca urmare a concurenței lecturii cu cinematograful în anii 1930. Spre deosebire de secolul al XIX-lea, publicul cititor al romanului perioadei interbelice e educat, citește în limbile de cultură europene (engleză, franceză, germană, italiană, spaniolă) și ca urmare accesului la presa străină, recenzează revistele culturale și literare occidentale. Din romanele Viginiei Woolf rezultă că natura umană s-a modificat, că realitatea e instabilă și fluidă. Lectura operei lui Henri Bergson dezvăluie că intensitatea trăirilor psihice face posibilă dilatarea timpului. Astfel simultaneitatea se substituie desfășurării cronologice scrie și Edmund Huserl. Camil Petrescu în *Noua structură și opera lui Marcel Proust* propuneteoria sincronizării literaturii cu filosofia și cu știința vremii. E o idee foarte asemănător cu opera ca metaforă epistemologică, din creația lui Umberto Eco (*Opera deschisă).* Spritul veacului și modelul intelectualului erudit, cu vocație teoretică și anvergura europeană, care uimește publicul cu pledoaria pentru luciditate sunt temele favorite ale criticii literare, ale scriitorilor și ale publicului audient/ ale lectorului perfect racordat la modernitate și la energia acestor timpuri. Focalizarea către trecut nu mai rentează. Trecutul e de multe ori ignorat. Creatorii vechii lumi sunt uneori omiși din istoriile literare sau trecuți la autori minori, pentru că timpul nu mai are răbdare cu ei. Se produce o inflație a creațiilor românești și o criză de supraproducție literară, în care promovarea contează cel mai mult. Conform *Dicționarului cronologic al romanului românesc,* vol. II există din punct de vedere statistic o reprezentare numerică, punctată uneori de nume prea puțin știute și de altele foarte mult promovate:

Anul publicării	**Număr total de romane**	**Număr de autori de roman**	**Număr de autoare de roman**	**Exemple:**
1918	7	6	1	Cassvan Sarina *Între artă și iubire* *Gala Galaction Margo roman de moravuri*
1919	9	7	2	Dionis (Margareta Miller Verghi) Theano Pamfile Maria Ea către el Liviu Rebreanu Calvarul (roman-reportaj sau nuvelă: formula jurnalului găsit și a confesiunii)
1920	20 (Demetrius V 3 romane Rădulescu Niger 5 romane Soican II 3 romane)	14	6	Elena Farago *Eternul abis* Irina G Lecca *Marcu Ulpiu Traian Stănoiu* Constanța Marino- Moscu *Amintirile Caterinei State* Elena Riegler *Iubire și ispășire* Rădulescu Niger N. *A fost un vis!... Dascălul Intrigă amoroasă Romanul unei iubiri Seducătorul* Liviu Rebreanu *Ion* Slavici *Din două lumi* Lovinescu *Lulu*
1921	25	23	2	Dinescu Silvia *O tinerețe pierdută* Natalia Negru *Helianta. Două vieți stinse. Mărturisiri* Sadoveanu *Strada Lăpușeanu Cronică din 1917*
1922	15	13	2	Lucrezzia Karnabatt *Demoniaca* Adela Xenopol *Uragan roman istoric* *Ion Agârbiceanu Piciorul de lemn* Liviu Rebreanu *Pădurea Spânzuraților*
1923	20	17	3	Tailler Emilia *Suflet necunoscut*

				Casvan Pass Sarina *Aventurile unui mic bucureștean* Papadat Bengescu *Balaurul* Sadoveanu *Oameni din lună* Slavici *Cel din urmă armaș*
1924	21 Victor Eftimiu 3 romane Panait Istrati 2 romane	18	3	Henriette Yvonne Stahl *Voica* Papadat Bengescu *Cetatea vie* Lucia Mantu *Cucoana Olimpia premiul Dimineața/ 1924* Panait Istrati *Kira KiralinaCodin* Ion Minulescu *Roșu, galben și albastru* Felix Aderca *Moartea unei republici roșii(roman de război cu caracter autobiografic, cu inovații formale expresioniste și moderne (colaj, intertextualitate)interogatoriul sub forma unui dialog dramatic* *Ion Agârbiceanu Iubirea iubirilor*
1925	27 Rebreanu 2 romane	23	4	Vrioni Aida *Fata sport Roman de moravuri bucureștene* Irina Lecca *Slutica* Lucrezzia Karnabat *Dyonisia* *Elena Farago Ziarul unui motan* Ionel Teodoreanu *La Medeleni* *Sadoveanu Venea o moară pe Siret* *Liviu Rebreanu Alina și Adam și Eva* Panait Istrati *Moș Anghel*
1926	33	31	2	Lucrezzia Karnabatt Dyonisia Papadat Bengescu Fecioarele despletite Ovid Densusianu Filosoful Mateiu Caragiale Craii de Curtea-Veche G. Bacovia *Cântec târziu* Agârbiceanu *Legea trupului Povestea unei vieți* Ionel Teodoreanu *La Medeleni II*
1927	33	26	7	Papadat Bengescu *Concert din muzică de Bach* *Sofia Nădejde Irinel Întâmălările unui tânăr român în Moldova, Rusia și Japonia* Maria Palade Galați *Din umbra vieții Numerus Clausus* Irina Lecca *Dudu* *Constanța Hodoș În țară* Otilia Ghimpu *povestea femeii care a născut* Alice Gabrielescu *uimitoarele întâmplări dintr-o vacanță* Cezar Petrescu Întunecare Premiul Academiei Române 1930 Agârbiceanu Legea minții Povesstea altei vieți Felix Aderca Femeia cu carnea albă. Din carnetul intim al domnului Aurel Panait Istrati *Narantsula* Lovinescu *Viața dublă* Rebreanu *Ciuleandra* Ionel Teodoreanu *La Medeleni III*
1928	22 Arcaș N 4 romane	21	1	Maria Gavrilescu *Departe de mama* *Agârbiceanu Țară și neam. Însemnările unei logodnice* Eugen Goga *Cartea facerii* Sadoveanu *Demonul tinereții* Damian Stănoiu *Necazurile părintelui Ghedeon*
1929	31	30	1	Maria Gavrilescu *Dragoste. Destin (A doua și a treia durere)* Dan Segiu, Romulus Dianu *Viața minunată a lui Anton Pann* Mateiu Caragiale *Craii de Curtea-Veche* Felix Aderca *Rasputin. Diavolul de la curtea țarilor* Ion Agârbiceanu *Stana* Ionel Teodoreanu Turnul Milenei, Bal mascat Damian Stănoiu Duhovnicul maicilor Sadoveanu Zodia cancerului Liviu Rebreau Roș și Crăișorul Cezar Petrescu La paradis general și Simfonia fantastică Anton Holban Romanul lui Mirel
1930	47 Agârbiceanu 3 romane Colțan Eliad 2 romane Dessila Octav 2 romane Eliade 2 romane Cezar Petrescu 3 romane	46	1	Vrioni Aida *Învățătoarea* Eliade I*sabel și apele diavolului și Iubirea prietenului meu* Gala Galaction *Roxana* Panait Istrati *Haiducii* Gib Mihăescu *Brațul Andromedei* Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* Cezar Petrescu *Calea Victoriei* *Miss România și La Paradis general* Victor Ion Popa *Floare de oțel* Sadoveanu *Baltagul* Damian Stănoiu *Demonul lui Codin. La poarta muzelor*
1931	34	31	3	Bulfinski Suzana *Reîntoarcerea*

	Ion Pas 2 romane Cezar Petrescu 3 romane George Mihail Zamfirescu 2 romane			*Smara Domnul Bădină roman educativ* Natalia Negru *La universitate din* romanul Liușa Eliade Lumina ce se stinge Anton Holban *O moarte care nu dovedește nimic* Panait Istrati *Țața Minca* Ion Minulescu *Bărbierul regelui Midas sau voluptatea adevărului* *Cezar Petrescu Baletul mecanic, Kremlin, Pământ și cer* Sadoveanu Măria sa, puiul pădurii Damian Stănoiu Fete și văduve Constantin Stere În preajma revoluției Ionel teodoreanu Fata lui Zlataust George Mihail Zamfireacu Madona cu trandafiri Plâns peste milenii
1932	56 Tudor Teodorescu Branişte 2 romane Sadoveanu 2 romane Cezar Petrescu 2 romane3 romane Petreanu Eugenia 2 romane Peltz I 2 romane Romulus Dianu 2 romane	52	4	Basarab Alice (Elvira Bogdan) *Talismanul de safir* Petreanu Eugenia *N. Novina Donai. O viață, Copii din flori* Papadat Bengescu *Drumul ascuns* Margareta Miller Verghi *Dragoste* Felix Aderca *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă Termidor* Anton Holban *Parada dascălilor* Gala Galaction *Papucii lui Mahmud* Eliade *Confesiunile unui tânăr al secolului* Mihail Dragomirescu *Copilul cu trei degete de aur* Ion *Minulescu 3 și cu Rezeda 4* Lovinescu *Bizu* Lascarov Moldovanu *Biserica năruită* Damian Stănoiu *Alegere de stareță* Mihail Sebastian *Fragmente dintr-un caiet găsit* Sărmanul Klopştock *Feciorul lui nenea Take Vameşul* Sadoveanu *Nunta domniței Ruxandra, Uvar* Rebreanu *Răscoala* Cezar Petrescu *Plecat fără adresă 1900, Miss România, Greta Garbo, Fram ursul polar*
1933	74 Damian Stănoiu 2 romane Petrescu Const. C 2 romane Peltz I 2 romane Gib Mihăescu 2 romane, Sadoveanu 3 romane	64	10	Sonia Vladimir *Jurnalul unei femei gravide* Alice Gabrielescu *Marşul femeilor* Cair Sisi *Amprenta pe oglinda misterioasă roman poliţist* Clementina Delasocola *Viața se reface sau Așa a fost să fie!* Monta Olga *Nadia* Profira Sadoveanu *Mormolocul* Rădulescu Marta *Sunt studentă!Reportagii fanteziste* Palade Maria *Lucia* Petreanu Eugenia *De sine stătător* Peretz Erastia *Îmi placi. Frescă de moravuri contimporane* ***Jean Bart*** *Europolis* Eliade *Maitreyi* *Călinescu Cartea nunții* Lovinescu Firu-n patru Panait Istrati Casa Thuringer Viața lui Adrian Zograffi Eugen Ionescu lateral G. Ibrăileanu Adela Gala Galaction Doctorul taifun Dragoş Protopopescu Condamnații la castitate George Mihail Zamfirescu Maidanul cu dragoste Damian Stănoiu Ucenicii sfîntului Antonie , Camere mobilate Mihail Sorbul O iubești? Mihail Sebastian *Femei* Sărmanul Klopştock *Trilogia dragostei. Cele trei etape fatale ale iubirii* Mihail Sadoveanu *Trenul fantomă, Locul unde nu s-a întâmplat nimic, Creanga de aur* Victor Ion Popa *Velerim și Veler Doamne* Cezar Petrescu *Oraş patriarhal, Miss România* Camil Petrescu *Patul lui Procust* Gib Mihăescu *Rusoaica* *Femeia de ciocolată*
1934	92 Ardeleanu C 2 romane Sadoveanu 2 romane	80	12	Mioara Atanasiu *Sensualism ascuns* Margareta Moldovan *Nuny , floare de cucută* Sanda Movilă *Desfigurații* Anişoara Odeanu *Într-un cămin de domnişoare* Kar Lucrezzia (Lucrezzia Karnabatt) *Sexul de peste drum* Nona G. Bălțățeanu *Dureri ce nu se spun* Sidonia Drăguşanu *Într-o gară mică* Helene Duboque *Aventura din Cairo* Geta Popp *Iubiri* Maura Prigor *Statuia care arde* Marta Rădulescu *Să ne logodim*

				Henriette Yvonne Stahl *Steaua robilor* Damian Stănoiu O zi din viaţa unui mitropolit. Însemnările unui trădător, Parada norocului Mircea Şeptilici O fată Vlădescu G M Moartea fratelui meu premiul Femina pe 1935 Rebreanu Jar Sadoveanu Nopţile de sînziene, Viaţa lui Ştefan cel Mare Lovinescu Mite Gib Mihăescu Zilele şi nopţile unui student întârziat Moore Clifford (Felix Aderca) Al doilea amant al doamnei Chaterlley Cezar Petrescu Aurul negru , Duminica orbului Mircea Eliade Întoarcerea din Rai Mihail Dragomirescu Focul Horia Furtună Iubita din Paris Gala Galaction La răspântie Anton Holban Ioana Panait Istrati Biroul de plasare Dan Sergiu *Arsenic* Premiul Tekirghiol Eforie pe anul 1934 Mihail Sebastian De două mii de ani Agârbiceanu Răbojul lui Sf. Petru Bogdan Amaru *Fapt divers din romanul Amor vagabond* Arghezii *Ochii Maicii Domnului* *Vorobchevici Octav Hotar de ţară (tighina)*
1935	97 Vlădesc GM 2 romane Ionel Teodoreanu 2 romane Damian Stănoiu 3 romane Sadoveanu 2 romane Cezar Petrescu 2 romane I.Peltz 3 romane Jordan B 2 romane Mihail Dragomirescu 2 romane Atanasiu Gh 2 romane	89	8	Papadat Bengescu Logodnicii Maria S. Palade Pentru tine Sanda Movilă Desfiguraţii Sanda Matei Taina arborelui de Myonga Eugenia Makata Jupâniţa Ruxandra Elisabeta Henţiu Valah Sandra Cotovu Conferenţiar Din jurnalul Magdei Sterian Mihail Dragomirescu Pământ şi floare, Sănducu Eliade Huliganii, Şantier Gib Mihăescu Donna Alba Lovinescu Bălăuca Tudor Muşatescu Mica publicitate Damian Stănoiu, Pe străzile capitalei, Eros în mănăstire, Pensionarii Cezar Petrescu Cheia visurilor, Romanul lui Eminescu, Sadoveanu Fraţii Jderi, Paştele blajinilor Mihail Sebastian Oraşul cu salcâmi George Mihail Zamfirescu Sfânta mare neruşinare Ionel Teodoreanu Lorelei, Liceenii Octav Şuluţiu Ambigen premiul revistei Vremea pe 1935
1936	95 Teodoru Doru, Damian Stănoiu , Mihail Sadoveanu, Peltz, Lovinescu, Lascarov-Moldovanu, Petre Bellu, Amza G.M. 2 romane Felix Aderca 3 romane	81	14	Lucia Borş *Doamna Elena Cuza* Bucur Doina (Florica Eugen Ionescu) *Macii fragment din Prăpastia* Adriana Del-Vet *Două lumi* Lucia Demetrius *Tinereţe* Coca Farago *Sunt fata lui Ion Gheorghe Antim* Faressova Galia, TC Stan Femeia de la miezul nopţii Kar Lucrezzia (Lucrezzia Karnabatt) *Venera şi porcul* Elena Kiriţescu Bormas *Măsluire* Anişoara Odeanu *Călător în noaptea de ajun* Maria Pallade *Vraja patimei* Mona Rădulescu *Greşeala moşneagului* Marieta Popescu *Hoinari din Flori de cala* Vrioni Aida *Chip peste timp* M. Blecher *Întâmplări din irealitatea imediată* Ion Călugăru *Copilăria unui netrebnic* Mihail Celarianu *Femeia sângelui meu* Eugen Ionescu *Fragment dintr-un roman* Panait Istrati *În lumea Meediteranei* Lovinescu *Mili, Diana* Victor Ion Popa *Sfârlează cu fofează* Cezar Petrescu *Luceafărul* Ionel Teodoreanu *Arca lui Noe* Damian Stănoiu *Cinci prieteni, Luminile satului* Mihail Sorbul *Adevărul şi numai adevărul* Sadoveanu Fraţii *Jderi II Cazul Eugeniţei Costea* Felix Aderca *Vreţi să descoperim America?,Oraşele înecate, 1916* Tudor Arghezi *Cimitirul Buna- Vestire*
1937	75	68	7	Ioana Petrescu Fapt divers

	Damian Stănoiu, Horia Miclescu, Ovid Densusianu-fiul 2 romane			Lucreția Petrescu Mărăcini Maria Pârvulescu Hunedoara din romanul Generația sănătoasă Maria Pallade Pe malul mării Constanța Marino Moscu Din zilele și gândurile mele Alice Gabrielescu Lumina care nu se stinge Margareta Barcianu Minuk, pisoiul C. Ardeleanu Viață de câine Ionel Teodoreanu *Secretul Anei Florentin* Ovid Densusianu-fiul *Furtuna, Stăpânul* M. Blecher *Inimi cicatrizate* Demostene Botez *Înălțarea la cer* Mihail Drumeș *Invitația la vas* Mircea Eliade *Șarpele* Panait Istrati *Domnița din Snagov* C Manolache *Catrinel* Octav Minar *Simfonia venețiană, Iubirea între Eminescu și Veronica Micle, Preludiul bucureștean, Adagiul vienez, Intermezzo venețian* V. Papilian *Fără limită* Damian Stănoiu *Cazul maicii Varvara, Casătorie de probă* Timonu Dominte *Al nimănui 62*(Chișinău)
1938	70 Agârbiceanu, Georgeta Mircea Cancicov, Mircea Streinul, Șerban Mihail, Damian Stănoiu, Moș Nae (N Batzaria) 2 romane Amza GM2+1= 3 romane (+Bilciurescu Vampirul)	62	8	Georgeta Mircea Cancicov *Moldovenii, Din viața satului meu; Poeni, Din viața satului meu* Aristița Gabrielescu Freamăt Lucia Demetrius *Marea fugă* Lucreția Dăscălescu *Prin ceață* Sandra Cotovu *Jocuri de apă* Olga Monta *Casa de pe culme* H.Papadat Bengescu *Rădăcini* Cella Serghi *Pânza de păianjen* Margareta Popescu (D.I Suchianu) *Un surâs de 5 milioane* Damian Stănoiu *București-Sinaia, O partidă de pocher* Sărmanul Klopștock *Meduza*, *Sugestii din Guy de Maupassant* Sadoveanu *Ochi de urs* Liviu Rebreanu *Gorila* Cezar Petrescu *1907* Tudor Mușatescu *Suferințele bătrânului Werther* Mihail Drumeș *Scrisoare de dragoste* Călinescu *Enigma Otiliei* Emanoil Bucuța *Capra neagră* Radu Boureanu *Enigmaticul Baikal* Mircea Streinul *Aventura domnișoarei Zenobia Magheru, Ion Aluion* Ionel Teodoreanu *Fundacul Varlamului* G. Topârceanu *Minunile sfântului Sisoe* Ion Vlasiu *Am plecat din sat*
1939	66 Felix Aderca, Alexandru Bilciurescu ; Mircea Eliade, Petru Manoliu, Pascu Adrian, Dan Petrașincu Victor Ion Popa 2 romane B. Jordan, Moș Nae (N Batzaria) Traian Teodorescu 3 romane	57	9	Aralda Arad *Stăpâna lumii* Lucia Borș *Maria Cantemir* Otilia Cazimir *În târgușorul dintre vii* Clementina Delasocola *Greșeala cuconului Simion Iacobachi* Maria S. Pallade *Suzana* Ioana Postelnicu *Bogdana* Ștefana Velisar *Calendar vechi* Olimpia Teodoru-Olteo *Suprema jertfă. Roman cu pagini de război* Marta Pavelin *Cealaltă Marie* (Craiova) Doctorul Caligari (Ion Vinea) *Cariera lui Vidran* GM Zamfirescu *Cântecul destinelor* Ionel Teodoreanu *Prăvale-Baba* Victor Ion Popa *Maistorașul Aurel, ucenicul lui Dumnezeu, Doi bolnavi se îngrijesc unul pe altul* Arthur Gorovei *Zbuciumul unui suflet nou. Jurnalul unei femei* Panait Istrati *Mihail* Mircea Eliade *Nuntă în cer, Ștefania* (continuare la *Huliganii*) Felix Aderca *A fost odată un imperiu..., Întâia călătorie în jurul lumii,* Agârbiceanu *Licean... odinioară* Dumitru Almaș *Miron Costin*
1940	46 2 romane: Ionel Teodoreanu, Mircea Streinul, C. Manolache, Panait Istrati	40	6	Ruxandra Levente *Cenușă* Ștefana Velisar Teodoreanu *Viața cea de toate zilele* Marg. (Cezara) Toporaș *Suflet de femeie* Marta D. Rădulescu- Moga *Streina* Magda Raiu *Groapa cu draci* Constanța Niculiță *Pe făgașul vieții. Copilăria și adolescența Steluței Deliu. Hanul din Sărărie; (vol I) Pe meleaguri (vol II)* Mihail Sebastian *Accidentul* Damian Stănoiu *Voiaj de plăcere. Douăzeci de zile în tren* Rebreanu *Amândoi* Ionel Teodoreanu *Ce-a văzut Ilie Pâinișoară, Tudor Ceaur Alcaz, I Coca Duduș* Panait Istrati *La stăpân, Pescuitorul de bureți*

				Mihail Celarianu *Diamant verde* Ury Benador *Final grotesc*
1941	51 2 romane: Mihail Bădescu Ion Agârbiceanu , Moş Nae (N. Batzaria) 3 romane: Petre Bellu 4 romane: Mircea Streinul	48	3	Maria Pallade *Numai o primăvară* Henriette Yvonne Stahl *Între zi şi noapte* Constanţa Niculiţă Pe făgaşul vieţii II Zaharia Stancu *Oameni cu joben* Damian Stănoiu *Dâmboviţă, apă dulce* Sadoveanu *Ostrovul lupilor* Dinu Pillat *Jurnalul unui adolescent* Radu Tudoran *Un port la răsărit* Ion Vlasiu *Poveste cu năluci* Al. Cartojan *Petru Cercel. Viaţa, domnia şi aventurile sale* Vitor Eftimiu *Lora Mirnady Romanul unei actiţe* E.Lovinescu *Triptic*

Perioada interbelică este un foarte bun exemplu în care promovarea literaturii contemporane s-a făcut activ, iar selecţia şi structurarea creaţiilor anterioare în istoriile literare a fost făcută foarte rar, secvenţial şi spectaculos. Din punctul de vedere al lui Franco Moretii şi literatura română are propriul său „abator", rezultat din carnaţia literaturii de secol al XIX-lea. Multe din proiectele erei digitale urmăresc revalorificarea acestor texte literare.

3. Romancieri şi romanciere: literatura nuvelistică românească revizitată

Proiectul *Cost Distant Reading for European Literary History* **(**CA 16204**)** are drept obiectiv crearea unei colecţii multilingvistice de texte literare (ELTeC). Aceasta e condiţia esenţială pentru crearea de instrumente şi de metode de analiză compatibilă ca natură, domeniu de aplicare şi calitate în mai multe limbi europene. ELTeC a început să fie construită în trei etape: în prima fază au fost create 6 subcolecţii (100 de romane pentru fiecare limbă) din perioada 1850-1920, punct de plecare pentru acest tip de cercetare. În faza a doua s-a urmărit adăugarea a cel puţin 4 subcolecţii (de cîte 100 de romane) care să completeze nucleul ELTeC. A treia fază a extinderii nucleului ELTeC se referă la cel puţin 6 subcolecţii suplimentare în limbi suplimentare şi în limbile deja incluse, dar incluzând şi perioada 1780-1850, permiţând opinii diacronice asupra istoriei literare şi a unor subcolecţii suplimentare mai mari, dar m ai puţin structurate pe limbile deja incluse.În total nucleul ELTeC va conţine 10 subcolecţii adnotate lingvistic de 100 de romane comparabile în structura lor internă în cel puţin 10 limbi europene diferite, totalizând cel puţin 1000 de romane. ELTeC extins va include cel puţin 2500 de romane cu text complet. Romanele au fost alese din genuri literare majore, reprezentative ca dimensiune. Limitele cronologice se datorează constrângerilor legate de drepturile de autor şi de disponibilităţile textelor complete.O privire de ansamblu asupra stării actuale în clădirea corpusului ELTeC poate fi găsită aici: https://distantreading.github.io/ELTeC/ Lucrările la colecţiile ELTeC sunt în curs de desfăşurare şi sunt vizibile aici: https://github.com/COST-ELTeC

4. Unde ne sunt bibliotecile digitizate ?

Toate ţările implicate în realizarea acestui proiect au realizat un parteneriat între universităţi şi bibliotecile naţionale sau universitare din ţările respective în speranţa accesului rapid la forma digitizată a textului romanelor selectate. România, spre deosebire de alte ţări are la îndemână o lucrare de excepţie *Dicţionarul cronologic al romanului românesc* realizat de un colectiv şi publicat sub egida Academiei Română şi a Institutului de Lingvistică şi Istorie Literară „Sextil Puşcariu". Această sursă de referinţă nu e disponibilă on-line în integralitate pe site. Din fericire toate ţările au înţeles că digitizarea bibliotecilor este o formă de promovare culturală inedită. Din nefericire lipsa banilor de mentenanţă pentru site-uri precum digibuc aduce un grav prejudiciu promovării culturii române şi cunoaşterii acesteia de către elevii, studenţii şi cititorii de pretutindeni. Nu vreau să mă refer la cu câţi ani în urmă

ar rămâne încă filologia românească într-o țară care mustește de inteligență în domeniul informaticii.

5. Ce este și la ce folosește un EPUB?

În epoca telefoanelor mobile, a tabletelor, a laptopurilor și a calculatoarelor cărțile pot fi descărcate din marile biblioteci în formatul EPUB (vezi The Library of Congress). Diferența dintre formatul pdf și EPUBs este că cele din urmă permit lectura textului pe dispozitive cu ecran mare sau mic. Spre deosebire de formatul .pdf care poate fi printat, formatul EPUB permite redimensionarea textului în funcție de spațiul de afișare al lectorului. Textul citit se remodelează în funcție de diagonala ecranului. În plus, spre deosebire de formatul .pdf, formatul EPUB este similar unei pagini web.

În acest moment colecția românească ELTeC cuprinde următoarele texte:

Numărul curent	Autor și titlu	Prima ediție	Sursa tipărită
ROM001	Autor anonim Roşcan Haiducul. Nuvelă ilustrată cu două gravuri	Roşcan Haiducul: Nuvelă ilustrată cu două gravuri. Bucureşti. Tipo-Litografia şi Fonderia de Litere, Dor. P. Cucu, Bulevardul Elisabeta, 6, 1894.	Roşcan Haiducul: Nuvelă ilustrată cu două gravuri. Bucureşti. Tipo-Litografia şi Fonderia de Litere, Dor. P. Cucu, Bulevardul Elisabeta, 6, 1894.
ROM002	Bălănescu, Simion (?-?) Blestemul Poveste născocită de S.B.	Bălănescu, Simion (?-?) Blestemul Poveste născocită I de S.B. Bucureşci: Stabilimentul graphic I.V. Socecŭ, 1894	Bălănescu, Simion (?-?) Blestemul Poveste născocită I de S.B. Bucureşci: Stabilimentul graphic I.V. Socecŭ, 1894
ROM003	Bălănescu, Simeon (?-?) Sfârşitul blestemului. Poveste născocită	Bălănescu, Simeon (?-?) II.Sfârşitul blestemului. Poveste născocită. Bucureşci: Tipografia «Guttenberg» Joseph Göbl, 1895	
ROM004	Dumbravă, Bucura (Fany Seculici/Fanny Szeculicz) (1868-1926) Haiducul	Dumbravă, Bucura Haiducul tradus de T.N. Bucureşti : Editura Librăriei Şcoalelor C. Şteflea, Tipografia Prof. Dimitrie C. Ionescu, 1908.	Dumbravă, Bucura Haiducul tradus de Teodor Nica. Ediția a IV-a. Bucureşti : Editura Librăriei Şcoalelor C. Sfetea, Calea Moşilor 62-64, 1919.
ROM005	Macri, Panait (1863-1932) Ghiță Cătănuță, căpitan de haiduci. Nuvelă originală.	Macri, Panait (1863-1932) Ghiță Cătănuță, căpitan de haiduci. Nuvelă originală. Bucureşti : Editura Tipo-Litografiei Dor. P. Cucu, 1883.	Macri, Panait Ghiță Cătănuță, căpitan de haiduci. Nuvelă originală. Bucureşti : H. Steinberg, f.a. / 1923.
ROM006	Popescu, N.D. (1843-1921) Iancu Jianu, zapciu de plasă. Nuvelă originală. Adăogită, revăzută, corectată şi ilustrată cu patru gravuri	Popescu, N.D. (1843-1921) Iancu Jianu, zapciu de plasă. Nuvelă originală de N. D. Popescu. Ilustrată cu patru gravuri. Partea întâi. Braşov: Editura Librăriei, Ciurcu, 1869. Calendarul pentru toți pe anul 1869	Popescu, N.D. Iancu Jianu, zapciu de plasă. Nuvelă originală. Adăogită, revăzută, corectată şi ilustrată cu patru gravuri Bucureşti: Editura „Cultura Românească” Institut de editură, arte grafice şi confecțiuni de hârtie, Strada Pitagora No. 18, 1929.
ROM007	Popescu, N.D. (1843-1921) Iancu Jianu, căpitan de haiduci. Nuvelă originală de N. D. Popescu. Ilustrată cu 6 ilustrațiuni. Partea a doua. Stoenescu, Th. M., Corbea. Istorie originală ilustrată cu 7 gravuri. Bucureşti: Editura Librăriei H. Steinberg, 1892.	Popescu, N.D. (1843-1921) Iancu Jianu, căpitan de haiduci. Nuvelă originală de N. D. Popescu. Ilustrată cu 6 ilustrațiuni. Partea a doua. Braşov : Editura Librăriei Ciurcu , 1873. 1929 (1869) Stoenescu, Th. M., Corbea. Istorie originală ilustrată cu 7 gravuri. Bucureşti: Editura Librăriei H. Steinberg, 1892.	Popescu, N.D. (1843-1921) Iancu Jianu, căpitan de haiduci. Nuvelă originală de N. D. Popescu. Ilustrată cu 6 ilustrațiuni. Partea a doua. Braşov : Editura Librăriei Ciurcu , 1873. Stoenescu, Th. M., Corbea. Istorie originală ilustrată cu 7 gravuri. Bucureşti: Editura Librăriei H. Steinberg, 1892.
ROMO07	Stoenescu, Th.M., Corbea. Istorie originală ilustrată cu 7 gravuri.	Stoenescu, Th. M., Corbea. Istorie originală ilustrată cu 7 gravuri. Bucuresci : Editura Librăriei H. Steinberg, 1892.	Stoenescu, Th. M., Corbea. Istorie originală ilustrată cu 7 gravuri. Bucuresci: Editura Librăriei H. Steinberg, 1892.
ROM008	Popescu, N.D. (1843-1921) (Urmare la Bujor) Boerii haiduci. Nuvela originală compusă de N.D. Popescu cu patru	Popescu, N.D. (1843-1921) (Urmare la Bujor) Boerii haiduci. Nuvela originală compusă de	Popescu, N.D. (1843-1921) (Urmare la Bujor) Boierii haiduci. Nuvela originală compusă de

	ilustrațiuni. Ediținea I.	N.D. Popescu cu patru ilustrațiuni. Ediținea I. București: Tipo-Litografia Dor. P. Cucu, Bulevardul Elisabeta, 8, 1892.	N.D. Popescu cu patru ilustrațiuni. Ediținea I. București: Tipo-Litografia Dor. P. Cucu, Bulevardul Elisabeta, 8, 1892.
ROM009	Macedonski, Alexandru (1854-1920) THALASSA	Macedonski, Alexandru (1854-1920) Cartea de aur a lui Alexandru Macedonski.București: Stabilimentul Grafyc Albert Baer, 1902. („Imprimarea s-a execut în Atelierele Institutului de Arte Grafice Alber Baer, în București, Stra Numa Pompiliu și s-a terminat la 25 ale lunii iunie 1902.")	Macedonski, Alexandru (1854-1920) Cartea de aur a lui Alexandru Macedonski.București: Stabilimentul Grafyc Albert Baer, 1902. („Imprimarea s-a execut în Atelierele Institutului de Arte Grafice Alber Baer, în București, Stra Numa Pompiliu și s-a terminat la 25 ale lunii iunie 1902.")
ROM010	Vlahuță, Alexandru (1858-1919) Dan.	Vlahuță, Alexandru (1858-1919) Dan. București: Editura „Cartea Românească" S.A. Atelierele C. Sfetea, 1894.	Vlahuță, Alexandru (1858-1919) Scrieri alese. Volumul III. Ediție îngrijită sutdiu introductiv, note, comentarii, și bibliografie de Valeriu Rîpeanu. Colecția Scriitori români. București : Editura pentru literatură, 1964.
ROM011	Grandea, Grigore H. (1843-1897) Fulga sau ideal și real	Grandea, Grigore H. (1843-1897) Fulga. Roman original. Turnu-Severin: Tip. Const. M. Gerogescu, Macinica și Samitca, 1872. Cu o dedicație lui M. Kogălniceanu și cu o introducere semnată de autor. Apărut cu titlul Ideal și real în f.z. MOF, V, 1869 nr. 175-212. Varianta ultimă cu titlul Fulga sau ideal și real. București : Tip. Govora, 1885.	Grandea, Grigore H. (1843-1897) Scrieri, Prefață, text ales și stability, note de Pavel Țugui. București : Editura Minerva, 1975.
ROM012	Grandea, Grigore H. (1843-1897) Vlăsia sau ciocoii noi	Grandea, Grigore H. (1843-1897) Vlăsia sau ciocoii noi. București : Editura Tipografiei Govora , 1887. Apărut sub titlul Vlăsia îm fz. Războiul român, VII, 1884, nr 115-194. Fragmente: Dimitriu Gimpa, Gărdina Giaferului, AP, II, 1869, 1-15 iulie, 83-87: Romanul are titlul la început Ipsilant și Tudor.	Grandea, Grigore H. (1843-1897) Scrieri.Prefață, text ales și stabilit, note de Pavel Țugui. București: Editura Minerva, 1975
ROM013	Ionescu, Radu (1834-l872) La gura sobei	Ionescu, Radu (1834-l872) Catastihul amorului. La Gura sobei. București: Tip. Stephan Rassidescu, 1865 (Biblioteca Română)	Ionescu, Radu (1834-l872) CATASTIHUL AMORULUI și LA GURA SOBEI. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și comentarii Dumitru Bălăeț. Cluj-Napoca : Editura Dacia, 1986.
ROM014	Ionescu, Radu (1834-l872) Catastihul amorului	Ionescu, Radu (1834-l872) Catastihul amorului. La Gura sobei. București: Tip. Stephan Rassidescu, 1865 (Biblioteca Română)	Ionescu, Radu (1834-l872) CATASTIHUL AMORULUI și LA GURA SOBEI. Ediție îngrijită, studio introductiv, note și comentarii DUMITRU BĂLĂEȚ. Cluj-Napoca : Editura Dacia, 1986.
ROM015	Ionescu, Radu (1834-l872) Don Juanii din București, (foileton), în f.z. IPI, IV, 1861, nr. 66-77, V, 1862, nr. 82-89, publicat fără indicarea autorului.Ân 1905 Eugenia Carcalechi âl atribuie lui Ion Ghica, idee susținută de G. Bogdan Duică. N. Iorga. În 1947 G. Călinescu a contestat paternitatea romanului și a atribuit-o lui Pantazi Ghica. În 1974 Florea Ghiță, Ștefan Cazimir și Dumitru Bălăeț atribuie lucrarea lui Radu Ionescu.	Ionescu Radu, Don Juanii de București: (foileton, în f.z. IPI, IV, 1861, nr. 66-77, V, 1862, nr. 82-89, publicat fără indicarea autorului. .	Ionescu Radu, Don Juanii din București în Scrieri alese, ediție îngrijită, note și bibliografie de Dumitru Bălăeț, București : Editura Minerva, 1974.
ROM016	Bolintineanu, Dimitrie (1819-1872) Manoil. Roman național	Bolintineanu Dimitrie, Manoil : roman național. Iași : Tipografia Romîno-Francesă, 1855.	Bolintineanu Dimitrie, Manoil l. București : Editura Minerva, 1984.
BOUNCED ROM017	Bolintineanu, Dimitrie (1819-1872) Elena. Roman original de datine politic filosofic:	Bolintineanu Dimitrie, Elena; Roman original de datine politic filosofic. : Bucureşci, Tipografia Națională a lui St. Rassidescu, 1862.	Bolintineanu Dimitrie , Elena: Roman original de datine politic filosofic. Bucharest : Editura Minerva, 1984.
ROM018	Bolintineanu, Dimitrie (1819-1872) Doritorii nebuni	Bolintineanu Dimitrie, Doritorii nebuni Foileton în Dâmbovițam București: 13/15	Bolintineanu Dimitrie, Doritorii nebuni. București : Editura Minerva, 1984.

		iunie- 15/27 noiembrie 1864; două episode în numerele 41, 42 nu se află în biblioteci din România.	
ROM019	Demetrius, V. (1878-1942) Matei Dumbărău. Urmarea și sfârșitul romanului ”Orașul bucuriei”- Că dacă n-ar fi nu s-ar povesti. I-a ediție.	Demetrius, V. (1878-1942) Matei Dumbărău. Urmarea și sfârșitul romanului ”Orașul bucuriei”- Că dacă n-ar fi nu s-ar povesti. I-a ediție. București : Editura Alcalay&Co., 1920.	Demetrius, V. (1878-1942) Matei Dumbărău. Urmarea și sfârșitul romanului ”Orașul bucuriei”- Că dacă n-ar fi nu s-ar povesti. I-a ediție. București : Editura Alcalay&Co., 1920
ROM020	Demetrius, V. (1878-1942) Orașul bucuriei. Roman. I-a ediție	Demetrius, V. (1878-1942) Orașul bucuriei. Roman. I-a ediție. București : Editura Alcalay & Co., 1920.	Demetrius, V. (1878-1942) Orașul bucuriei. Roman. I-a ediție. București : Editura Alcalay & Co., 1920.
ROM021	Demetrius, V. (1878-1942) Păcatul Rabinului. Roman.	Demetrius, V. (1878-1942) Păcatul Rabinului. Roman. București : Editura literară a Casei Școalelor, Tipografia ”Jokey Club”, 1920.	Demetrius, V. (1878-1942) Păcatul Rabinului. Roman. București : Editura literară a Casei Școalelor, Tipografia ”Jokey Club”, 1920.
ROM022	Macri, Panait (1863-1932) Haiducul Țandură. Scriere originală, cu adause și modificări.	Macri, P. (1863-1932) Haiducul Țandură. Scriere originală, cu adause și modificări. București : Editura Librăriei H. Steinberg, 1894.	Macri, P. (1863-1932) Haiducul Țandură. Scriere originală, cu adause și modificări. București : Editura Cultura Românească, 1930.
ROM023	Ighel, Ilie (1870-1938) Tîlharul Fulger. Roman criminal întîmplat în timpul revoluției de la 1848.	Ighel, Ilie (1870-1938) Tîlharul Fulger. Roman criminal întîmplat în timpul revoluției de la 1848. București : Editura Librăriei H. Steiberg, Calea Rahovei, 7, Tipo-litografia Dor C. Cucu, B-dul Elisabeta, 8, 1892.	Ighel, Ilie (1870-1938) Tîlharul Fulger. Roman criminal întîmplat în timpul revoluției de la 1848. București : Editura Librăriei H. Steiberg, Calea Rahovei, 7, Tipo-litografia Dor C. Cucu, B-dul Elisabeta, 8, 1892.
ROM024	Dumbravă, Bucura (1868-1926) Pandurul. Ediția VIII-a	Dumbravă Bucura, Pandurul. Tradus de Elisa I. Brătianu. București : Editura Librăriei Școalelor „C. Sfetea”, 1912.	Dumbravă Bucura, Pandurul. București : Editura Cartea Românească, 1947.
ROM025	Bujoreanu, Ioan M. (1834-1899) Mistere din Bucuresci de Ioan M. Bujoreanu	Bujoreanu M. Ioan, Mistere din Bucuresci de Ioan M. Bujoreanu. vol. 1, vol. 2, Bucuresci : Tipographia lui Stephan Rassidescu, 1862. (cu alfabet de tranziție)	Bujoreanu M. Ioan, Mistere din București. Prefața de Ștefan Cazimir, ediție îngrijită, note, glosar și bibliografie de Marian Barbu. București : Editura Minerva, 1984.
ROM026	Macri, P. Panait (1863-1932) Bostan. Haiduc de peste Milcov. Ilustrat cu patru gravuri.	Macri, P. Panait (1863-1932) Bostan. Haiduc de peste Milcov. Ilustrat cu patru gravuri. București : Tipografia Providența, Strada Sf. Vineri, 23, 1899.	Macri, Panait, Bostan Haiduc de peste Milcov. Ilustrat cu patru gravuri. București : Tipografia Providența, Strada Sf. Vineri, 23, 1899.
ROM027	Baronzi, G. (1828-1896) Fontana zînelor. Roman national de G. Baronzi Autor al mai multor romane originale.	Baronzi, G. Fontana zînelor. Roman national de G. Baronzi Autor al mai multor romane originale.Bucuresci : Editura Tipo-Litografiei Dor. P. Cucu, Bulevardul Elisabeta nr. 8, 1896.	Baronzi, G. Fontana zînelor. Roman national de G. Baronzi Autor al mai multor romane originale.Bucuresci : Editura Tipo-Litografiei Dor. P. Cucu, Bulevardul Elisabeta nr. 8, 1896.
ROM028	Nottara, Constantin I.A. (1872-1923) Suflete obosite	Nottara Constantin I.A. , Suflete obosite. Craiova : Institutul de Editură Ralian și Ignat Samitca, 1898.	Nottara Const. I.A. , Suflete obosite. București :Editura Librăriei Leon Alcalay, Calea Victoriei nr. 37, Colecția Biblioteca pentru toți, 1911.
ROM031	Aricescu, C.D. (1823-1886) Mysterele Casatoriei. Vol. I. Bărbatul predestinat	Aricescu C.D. Misterele căsătoriei. Partea I. Bărbatul predestinat. Bucuresci, Tipografia Stphan Rassidescu, 1861.	Aricescu C.D. Misterele căsătoriei. Partea I. Bărbatul predestinat. Bucuresci, Tipografia Stphan Rassidescu, 1861
ROM034	Boerescu, C. (1836-1908) Aldo si Aminta sau Bandiții	Boerescu, C. Aldo și Aminta sau Bandiții. București : Tipografia Bisericească din Sf. Mitropolie, 1855.	Boerescu, C. Aldo și Aminta sau Bandiții. București : Tipografia Bisericească din Sf. Mitropolie, 1855.
ROM037	Popescu, N.D. (1843-1921) Radu Anghel.	Popescu, N.D. Radu Anghel. Nuvelă de N. D. Popescu. Ilustrată cu patru gravuri. Brașov : Editura Librăriei Ciurcu, Tipografia Alexi Brașov, 1893	Popescu, N.D. Radu Anghel. Căpitan de Tâlhari. Nuvelă de N. D. Popescu. Ilustrată cu patru gravuri. București : Editura Librăriei H. Steinberg, 1903.

În concluzie, toate demersurile legate de recuperarea literaturii române, de muzee ale cărții românești și ale culturii române, de alcătuirea edițiilor critice adnotate ar trebui să țină seama și de convertirea acestor lucrări în formatul EPUB, ediții accesibile, disponibile pe site-urile bibliotecilor românești în primul rând, cu ISBN, pentru a putea fi citite cu adevărat

sau studiate în formula „distant reading" de către toți cei care pot și vor să o facă. E foarte important ca literatura română să rămână și în acest format digital, așa cum, acum mai bine de 500 de ani a făcut trecerea de la manuscrise la formatul tipărit.

BIBLIOGRAPHY

Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989, Editura Academiei Române Institutul de Lingvistică Sextil Pușcariu, Cluj Napoca, 2004.

DEMYTHISATION AND/OR DEFEATISM

Nicoleta Sălcudeanu
PhD, Institute for Social-Human Sciences "Gheorghe Şincai" of the Romanian Academy, Târgu-Mureş

Abstract: When demythisation does not propose anything in place and ends up by manifesting itself as a saturated negation, instantly converts into a form of conformism, even under the guise of nonconformism. The stupidity of intelligence is not silent, it is lively, bellicious, and makes proselytes. Media coverage of nonsense takes and multiplies a product, inducing the impression of high culture. One has to distinguish between globalization and globalism, in the triad that is formed together with the cultural field. Distinctions in themselves could be the material for a stand-alone treaty.

Keywords: literature, demythization, conformism, globalization, globalism

The fashion of demythisation in Romanian culture has become one of the most dogmatic forms of "actualism" that can sometimes produce ridiculous results, if not grotesque ones. How comic and how equivocal may sound a lamentation of Eugen Negrici, in his otherwise laudable work *The Illusions of Romanian Literature*: „Do we realize it or not, that the classics force us to read their beliefs daily, we are subjected to an aesthetic rape and we are constrained to swallow daily willingly and with enthusiasm, as a fatality, the azyme of the the eternal and immutable model"?[1] A masterly answer comes from Eugen Simion: " Aesthetic rape (...) is caused not by the obligation to read the classics (an obligation, in fact, imposed by the school!), but by the prohibition to read them and their tendentious, political interpretation, that is, the falsification of their aesthetic message".[2] Underlining the naturalness of reviewing the archives "from the continuous need of changing the exegetic angle", absolutely legitimate, the historian Alexandru Zub amends defeatism at any cost: "Those who debunked the old myths, in the last quarter of the century, went a little far below that angle, basically rejecting the major chapters of our history, implicitly that of the post-communist transition. The right measure, should be respected in any analysis or reconstruction, if there is a need of a better approach to the truth"[3]. When talking about the "right measure", it is good to remember that the main promoter of demythisation is also a historian, Lucian Boia, whose works favors rather the essayistic and stylistic flourishes than the documentary evidence to support historical truth. There can be absolutely respectable cultural objects, even seductiveones, but with a dangerous content of "salt, sugar and fat", the ideatic axle being subordinated rather to the cultural marketing area, and from the point of view of cultural ideology they can also have a limited validity term.When demythisation does not propose anything in place and ends up by manifesting itself as a saturated negation, instantly converts into a form of conformism, even under the guise of nonconformism. The stupidity of intelligence is not silent, it is lively, bellicious, and makes proselytes. Media coverage of nonsense takes and multiplies a product, inducing the impression of high culture.

[1] Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române,* Edit. Polirom, Bucureşti, 2008, p. 37.
[2] Eugen Simion, *Fragmente critice*, vol. VI, *Ne revizuim, ne revizuim...*, Editura Fundația Națională pentru Știință şi Artă, Bucureşti, 2009, p. 160.
[3] Angela Martin, , *Ascensiuni interioare*, interviuri și portrete, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016, p. 218.

Fine arts seem to be an inexhaustible field of stupid intelligence. Perhaps because, alongside music and other non-literate arts, the deciphering of the artistic object requires a higher degree of competence, which can intimidate. At the famous Pompidou Center in Paris, through the organization of the exhibition, between the fifth floor (modern art) and the fourth floor (contemporary art), and by gradually diluting the density of content and message, a subtle, invisible, line of caesura is established. Seen from top to bottom, from modern to contemporary, the course of the plastic arts seems increasingly empty of sense, the declarative replaces the allusiveness, nonsense takes the place of sense, vibration and sensitivity make roome to utilitarianism and pure decorative, art turns into design. But the overall impression is this. Fenomenul contemporan, prin imanența sa, e mai greu de organizat axiologic. It is possible that it will survive precisely through those exceptions, not by the so predictable and tentatively repetitive frond. Ostentatiation seems to govern the fourth floor, becoming a norm, and therefore more threatened by desuetude. It is much harder on the fourth floor to discern between what is true art and quackery or imposture. Perhaps that is why you meet visitors equally ecstatic in front of any work, visitors with constantly ecstatic views.

The difference can be the same with that distinguished by G. Călinescu, in an interview with Ion Biberi, between "human" and "humanitarian"."«Humanity» is content, «humanitarianism» an attitude, an «ideology» ".[4]In the same volume of interviews, the same is the belief of Petru Comarnescu, also expressed in his essays (*Man, Nature and God in Romanian Plastics, Universal and Romanian Value of C. Brancusi*, *Man and the Landscape*). Comarnescu rightly observes that "Art has de-humanized in the last decades. The significant portrait that made the glory of a Rembrandt, Da Vinci, Velasquez - disappeared. The drama of man is no longer seen in painting, sculpture or music. There is more an art for the eyes or only for the ears, but not for our entire human being. Technique has surpassed spirituality in art as well as in our civilization. All technical progress, sensory refinement, musicality of poetry, chromaticism of painting, geometric or atonal constructivism are gained goods that will serve humanitarian spirituality tomorrow in a new synthesis or even in a style that lacks the current age"[5].

The lack of content and "humanity" of contemporary culture raises confusion. Imposture and quackery have become more difficult to recognize, since boldness, as an attitude in itself, without axiological cover, went to normal, and may be, at any time, the prerogative of the charlatan. Even though the *ready made* object was able to represent, at some point, a clear cultural statement, through repeatability and predictability, returned it to its true product stature. No combinatorial energy can restore their artistic aura. No matter how sophistication will spend a DJ (now greatly appreciated) to mix the music, he remains a newsmonger and a confectioner in front of the composer. The intimacy of art is rooted, while colporting travels smoothly and without any alterations. The distinction between authentic and popular culture remains, however, identifiable, at competent expertise. Surrogates are nevertheless recognizable. As culture becomes a product consumed at broad rates, the gap between consumers and producers is diminishing, and the result is a "decaffeinated" cultural form, for everyone, regardless of expertise. The supermarket has penetrated into our lives even in the state of rare cultural aggregation. Therefore, a certain amount of rooting, as authentication method is required. The cultural object is not a serial product, it needs an identity.

Here, inevitably, a sensitive subject is reached - to the extent that the globalizing thinking considers it sensible and revolute, that of the national identity, which I would rather

[4] Ion Biberi, *Lumea de mâine...,* Editura Forum, f. a., pp. 165-167.
[5] Ibidem, p. 250.

address in the sense that the French gives to the idea of *terroir*. The identity of a quality wine depends on the subtlety of its regionality, a combination of soil quality, composition, climate, sun, etc. The alternative that the globalized version gives us can be a wine picked in Australia, processed in Europe and shipped to the United States and, if possible, bottled in PET to make it easier to transport. In our culture, the idea of *terroir* is adopted by an intellectual of the highest class, who by only secluded nationalism can not be blamed, being one of the most cosmopolitan Romanian critics. It is Mircea Martin, a competent importer of foreign culturse and who finds that ”There are many who argue with all conviction against identity, any identity; an appreciable convergence is achieved when it comes to attacking, undermining or disregarding the national identity: an outdated identity, when it's not even insidious or even dangerous in its manifestations. In an axiological scale accredited by many contemporary schools of thought, national values appear as fallen values; their affirmation and defense is automatically taxed as nationalism, and nationalism is also automatically confused with chauvinism and xenophobia.

This is - in large part - the ideological situation. At a political level, the fixed target - for several decades - is the national state, considered an artificial construction that no longer meets the contemporary expectations and challenges because, despite its increasing permeability, it remains a hindrance to globalization. Globalization is the most powerful movement in politics and a central theme, recognized or not, in the sphere of contemporary culture. One of the many echoes in the culture of globalization is the spectacular and fertile career of terms such as: *deterritorialization*, *dislocation*, *decentralization*.

Our age is defined as a «post-national age». It is true that this representation belongs to Western thinkers - from a celebrity like Jürgen Habermas to the youngest practitioners of cultural studies in the United States - and the arguments are not lacking in favor of such representation. But the history of the European East - an integral part of the Euro-Atlantic world - does not seem to confirm it: it is enough to remember how «post-national» was the situation in Yugoslavia in the 1990s and how «post-national» continues to be in Kosovo. Do we still need to look to the explosive «post-national» in Ukraine?”[6] Professor Martin adds a new element that may be in tangent with the ”demystifying” fashion discussed above. It is "an attitude - increasingly visible in the public sphere and even in the mentality of the average man in Romania - of *self-denial* and even of *self-hatred*. Promoted by some intellectuals - some of them very public (...).”Mircea Martin notes that we do not meet anywhere "such gestures and positions defying both old and new ideological suspicions, braggart intellectual disillusionment and, above all, such virulent national self-denial, difficult to meet in other countries and still hard to meet with the peoples around”.[7] ”The anti-foundationalism” about which Mircea Martin speaks seems today to be dominant through the new directions of thought that seem "solidary in their negative virulence". He further emphasizes: "There is an *immediat*e, synonymous with fashion, and there is a *perennial momentum*, which a truly significant work keeps even when it passes through the ineffable filter of what we call paradigm shift. (...)The potential of the work is still strong, but it needs to be updated”.[8]

The *anti-foundationalism* defeatism referred to by Professor Martin seems to be pulling away from the materialist profit mentality animated by the ideology of corporatism – as gregarious thinking. Neoliberalism thus seems a much more pragmatic and de-idealized face of dialectical materialism. Two faces of the same medal. It is not hard to guess why authentic culture can never be reconciled with such economic and political ideologies. As anaerobic environments for the health of the act of culture, which is as immeasurable, less

[6] Mircea Martin, *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015, pp. 11-12.
[7] Ibidem, p. 13.
[8] Ibidem, p. 29.

polluted by ideological anamorphoses, they, not once, stir up the exasperation of the man of culture. As long as the cultural manifestation is associated with the idea of profitability, advertising and mediatization, it becomes powerless and loses its independence.

It is thus easy to understand the exasperation of a cultural constructor par excellence like Professor Eugen Simion when he finds bitterly that ”The idea of living in a country where I can only express myself stealthily and only occasionally in confidential publications worries me. And the idea that those who put their hand on power and have money dictate in culture simply exasperates me... It means that after December 1989, we have only changed a type of censorship (Bolshevik) with another type of censorship (censorship dictated by material interest and good pleasure). Ideologically, it claims a right-wing anachronistic policy and an improvised globalism. How can you be, (...) a disciple of Nae Ionescu and, at the same time, be against the national myths and, in general, draw the history of the classics of Romanian literature from school textbooks?... Is not that an impossible combination? Do not you think that these people are able to accept even the return of feudalism in the name of the revision of national values and according to their political choices?”[9] In the support of the idea that Marxism and neoliberalism may be two faces of the same paradigm, also comes the opinion of the literary historian: ” the postmodern man continues to be manipulated, despite the fact that he is an informed man, warned about manipulation phenomena. We live in a democracy that can not hinder *media dictatorship*. It is the new postmodern instrument of power (financial and political power). ”The Securitate” now does not come to your house at midnight to arrest you, but now only somebody listens to what you are talking on the phone, and in a few days there is a slanderous note in the press. Man is, as the philosopher says, a thinking reed, but at the same time it is a fearful reed. European or universal, fear is part of our being and every threat has its effect. So, *media dictatorship* is today organized and effective evil within democracy. Not the only one, but the most dangerous because it propagates lies and fear and gives man the feeling that democracy does not protect him at all. A freedom that is not protected by laws (democratic institutions) is powerless and ends in chaos ".[10]

I supported at the beginning of the paper that we must distinguish between globalization and globalism, in the triad that is formed together with the cultural field. Distinctions in themselves could be the material for a stand-alone treaty. What is worth to emphasize is that globalism is the superstructure, the ideology of globalization. Globalization is a given and you can not oppose it, it is the result and the mirror of the level of technology at the moment. To oppose it would be as if you were opposed to a wave of *tsunami*. It is simply there. Globalism, however, as an economic and financial ideology, like any ideology, contains its dose of dogmatism, and in our case it comes directly from the thinking of the Chicago School, whose promoter was Milton Friedman. It remains to discern which extreme doctrine, the Marxist or the neoliberal, has been more right. Who was the most visionary? Marx or Friedman? Culture, at the confluence of ideologies, in turn, always suffers.

BIBLIOGRAPHY

Baudrillard, Jean, *Le crime parfait*, Galilee, 1995.

Baudrillard, Jean, *Le Miroir de la production*, Casterman, 1973.

Baudrillard, Jean, *Pour une critique de l economie politique du signe*, Gallimard, 1972.

Biberi, Ion, *Lumea de mâine...,* Editura Forum, f. a.

[9] Eugen Simion, *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, ed. a II-a, Editura Curtea Veche, București, 2012, pp. 315-316.
[10] Ibidem, p. 444.

Cannone, Belinda, *Triumful prostiei. Mic tratat despre prostia inteligenței*, edit. Nemira, București, 2008.

Martin, Angela, *Ascensiuni interioare,* interviuri și portrete, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016.

Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române,* Edit. Polirom, București, 2008.

Martin Mircea, *Radicalitate și nuanță*, Editura Tracus Arte, București, 2015.

Simion, Eugen, *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, ed. a II-a, Editura Curtea Veche, București, 2012.

Simion, Eugen, *Fragmente critice*, vol. VI, *Ne revizuim, ne revizuim...*, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2009.

THE SOCIOLOGY OF KNOWLEDGE IN AGATHA CHRISTIE'S THE PALE HORSE VIA KELLY'S PERSONAL CONSTRUCT THEORY

Clementina Alexandra Mihăilescu and Stela Pleşa
Assoc. Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad, PhD Student, University of Craiova

Abstract:The paper expands upon issues related to the sociology of knowledge in Agatha Christie's novel "The Pale Horse." To enlarge on this topic, Bachelard's concern for the phenomenological approach to images, in the sense of employing a metaphysical perspective on the conscious and unconscious sides of human personality and Kelly's Personal Construct Theory have been chosen as methodological interpretative grids, the latter through the Kellian constructs of threat, fear, guilt, anxiety, certainty, hostility, aggressiveness and his corollaries based on the fundamental postulate that a person's processes are psychologically channelized by the way in which he or she anticipates events.

Keywords: Christie, Bachelard, phenomenology, Kelly, PTC, Kellian constructs and corollaries.

Romanul „Calul bălan" al autoarei Agatha Christie a fost scris in 1961, iar versiunea lui în limba română a fost publicată în 2020, de către Grup Media Litera. Romanl se înscrie în seria de contribuții literare de excelență, fiind unul din cele 80 de roamne polițiste scrise de Regina crimei, după cum a fost numită de criticii britanici. Este un roman a cărui narațiune la persoana întâi ne introduce în lumea aproape ireală a Londrei anilor 1960.

Dat fiind titlul simbolic atât de incitant, ne-am poziționat pe linia fenomenologică trasată de Bachelard care implică ca demers analitic *topo-analiza*, definita ca fiind „studiul psihologic, sistematic al siturilor vieții noastre intime" (7). Dimensiunea intimității nu elimină „exterioritatea geometrică a spațiului", ci o vizează subtil, iar acestă dimensiune „nu se reduce la afectivitate, ci o implică" (7). Bachelard opineaza ca valoarea intimității, a subiectivității este „ontologică" (7), ajutându-ne să aprofundăm existența și să-i sondăm cele mai variate aspecte.

Deși contribuția literară a Agathei Christie este o operă în proză, există numeroase fragmente deosebit de lirice și acest aspect ne-a făcut să îmbrățișăm aserțiunea lui Bachelard conform căreia a aborda fenomenologic o imagine, respectiv cea a calului bălan, înseamnă „să-i dai mai mult spațiu decât are el în mod obiectiv sau, mai bine zis, însemnă să urmezi expansiunea spațiului intim" (7).

Drumul spre descifrarea sensului intim al imaginii calului bălan este indisolubil legat de diferite alte simboluri londoneze. Incă din prima pagină suntem introduși în atmosfera unei cafenele londoneze unde zgomotul unui aparat Expresso „avea ceva sinistru, ca să nu spun drăcesc" asemănător majorității zgomtelor contemporane, chiar și cele casnice, care au „ceva alarmant" anunțând o „lume periculoasă" (9). Această lume îi aparea periculoasă naratorului, Mark Easterbook, și datorită profilului său profesional, principala lui preocupare fiind realizarea unei cărți despre anumite aspecte ale arhitecturii mongole, preocupare care îl făcea „neatent" (8) la ceea ce îl înconjura, trăind într-o lume proprie a sa. Spre nemulțumirea sa, și el trecea printr-o scimbare totală, așa cum mulți scriitori pe care îi cunoștea o experimentau, și, ca urmare, toate problemele legate de modul de viață mongol își pierduseră relevanța.

Expresso Coffee Bar numit Luigi îi dă ocazia ca, în timp ce reflecta la efectele dăunatoare ale zgomotelor moderne, să le pune în relație cu amintirile sale legate de pantomimă și să concluzioneze că „probabil, întotdeauna, este necesar ca răul să fie mai impresionant decat binele. El trebuia să țină spectacolul! El trebuia să sperie și să provoace! Era instabilitatea atacând stabilitatea. Iar în final, stabilitatea va învinge întotdeauna, gândeam eu" (12).

Dialectica raportului *interior/ exterior* (7), conform esteticii lui Bachelard, ne oferă nuanțări și diversificări surprinzătoare, așa încât aspectele intime mărunte pot ajunge să fie intens valorificate, nu întâmplător, ci printr-o infuzie de elemente venite din exterior. O astfel de situație se conturează în spațiul cafenelei în momentul în care un grup de tineri gălăgioși își fac apariția, se ceartă, își aduc acuzații grave legate de comportamentul imoral al tinerei roșcate care îi furase prietenul „blondei lățoase" (16). Smocul mare de păr roșcat era trofeul ținut sus, apoi aruncat pe podea, însoțit de afirmația oarecum șocantă, spusă cu nonșalanță „nu m-a durut" (16).

Expansionând spațiul intim al personajelor, aflăm de la Luigi, patronul cafenelei, identitatea fiecărui personaj. Cea mai interesantă este roșcata Thomasina Tuckerton, extrem de bogată, dar cu un mod de viață neacdecvat în compania unor persone de sex masculin destul de îndoielnice. Elementul cu adevarat șocant este știrea apărută în ziarul The Times, la interval de o săptămână, referitoare la decesul subit la Thomasinei.

În relațiile dintre scriitori n-ar trebui să existe contradicții între persoane cu sensibități egale și, în acest sens, un soi de test al solidarității propus de noi în ceea ce-l priveste pe Mark și scriitoarea de romane polițiste Adriane Oliver căreia acesta îi face o vizită, ar putea să scoată la iveală tipuri de comportamente menite să arunce lumină asupra evenimentelor descrise în roman. Simplul gest al scriitoarei Adrane Oliver de a se apuca de păr și de a trage cu violență, dată fiind nemulțumirea sa cu privire la ultimul său roman, legată de dificultatea de a descoperi și de data aceasta motivația cuiva de a comite o crimă, încercarea de a mușamaliza și, în final, găsirea celei mai adecvate forme de a-l prinde pe făptaș, conduc spre unele similitudini comportamentale ce ar putea reprezenta o cheie de descifrare a romanului Calul bălan.

Astfel, vizita făcută de romanciera Adriane Olivier lui Mary Delafontaine, un personaj ilustru al societații londoneze, în acel moment internată într-un sanatoriu și căreia îi cădea părul, aduc în prim planul discuției sakle cu Mark întâmplarea din cafeneaua lui Luigi și generează o extrapolare, în sensul că scriitoarea, în căutarea unei idei formidabile, pune în discuție magia neagră și „crima prin sugestie" (20). Organizarea unei sărbatori bisericești de către verișoara lui Mark, Rhoda Despard, pentru strângerea unor fonduri comunitare pentru biserică, invitarea scriitoarei de a fi prezentă pentru a da autografe la propriile sale cărți, pentru cinci șilingi pe exemplar, creează oprtunități pentru cei doi scriitori ca, în viitor, să-și continue discuțiile pe teme de interes comun.

Testul solidarității între oameni îmbracă forme diferite în acest roman. La o extremitate a testului, putem așeza evenimentele descrise în capitolul doi, în care ni se descrie soliciarea făcută de muribunda Davis, fostă angajată la o asociație de cercetare a consumului, cuprinsă de febră mare și suferind de o gravă formă de pneumonie, ca să fie spovedită și împărtășită de părintele romano-catolic Gorman. Impresionat de confesiune, preotul se oprește la o cafenea micuță, comandă o cafea și o bucată de hârtie pe care notează în grabă numele din spovedanie ca să nu le uite. Hârtia o împăturește, și, dată fiind gaura din buzunar, este nevoit s-o ascundă în pantof. La ieșirea din cafenea, preotul este urmărit, lovit cu o bâtă și omorât. Testul de solidaritate comunitară continuă în sensul că poliția începe investigația, găsește hârtia mototolită și înfundată în pantoful preotului, hârtie pe care se regăseau nouă nume, două fiind ale persoanelor decedate și anume ale domnișoarei Tucker și ale doamnei Delafontaine.

La cealalaltă extremitate a testului, îl putem poziționa pe farmacistul Osborne, care își aduce o contribuție semnificativă la investigație, prin descrierea cu exactitate a celui care îl urmărise și omorâse pe părintele Gorman. Acesta este descris ca fiind o persoană înaltă, foarte slabă, „cu umeri căzuți și cu mărul lui Adam foarte reliefat. Părul cărunt, destul de lung sub pălărie. Un nas coroiat. Foarte ușor de remarcat...Ca vârstă, să fi avut cam cincizeci de ani" (51). Aceste amănunte care alcătuiau un portret realist și care conlucrau la „descrierea unei persoane reale" (51) ridicau totuși un semn de întrebare dată fiind ceața foarte deasă. Îndoiala celor de la politie este repede spulberată prin detaliul că ceața s-a ridicat de cateva ori permițându-i farmacistului să-l zărească în cele mai mici amănunte pe criminal. Întrebat dacă l-ar putea recunoaște, acesta răspunde afirmativ și se angajează să fie cu ochii în patru și, că dacă îl va vedea, să-i anunțe imediat.

Momentul în care apare simbolul calului bălan este legat de vizionarea piesei shakesperaine Macbeth de catre Mark și prietena sa Hermia Redcliff, o intelectulă frumoasă de douăzeci și opt de ani și de servirea cinei după terminarea piesei la restaurantul Fantasie. Discuția devine mai tot mai interesantă prin intervențiile subtile și inteligente ale lui David Ardingly, conferențiar de istorie la Oxford, care servea cina în același loc împreună cu prietena sa Poppy, o tânără la modă, dar cu un intelect modest. Piesa lui Shakespeare favorizează orientarea discuției spre zona pantonimei, spre lupta dintre bine și rău, și, în final, spre vrăjitoare, care se pare că încă își făceau simțită prezența prin cătunele englezești.

Pentru a face trecerea de la imagini situate aparent în afara oricăror semnificații realiste spre lumea mondenă londoneză, David extrapolează noțiunea răului imaginar sugerând, în mod ironic, un scenariu mai credibil despre modul în care răul se poate întâlni la acei oameni care vor să scape de o persoană enervantă angajând un criminal care să raspundă la o astfel de solicitare. Poppy intervine în mod neașteptat, afirmând nonșalant, că oamenii pot s-o facă dar că este mult prea costisitor și face o referire la Calul bălan, lăsând să se înțelegă că acolo se practică astfel de lucruri. Când i se cere să devină mai precisă în afirmații, se sperie și se scuză cu următoarea afirmație „Sunt proastă. E ceva de care a pomenit cineva... dar trebuie că am înțeles greșit" (64).

A doua zi, un telefon din partea scriitoarei Oliver repune în discuție imaginea Calului bălan, o cârciumă de provincie din cătunul unde avea loc sărbătoarea bisericească. Decesul neașteptat a nașei lui Mark, Lady Hesketh-Dubois, faptul că prin testament îi reveneau trei dintre tablourile acestuia, îi modifică substanțial programul acestuia. Mergând la casa nașei sale, îl întalnește acolo pe Jim Corrigan, fostul său prieten din perioada studenției la Oxford, devenit între timp medic legist, în ciuda aspirațiilor din tinerețe de a se face cercetător dată fiind preocuparea sa legată de modul în care secrețiile glandelor mandarine pot influența comportamentul oamenilor. Din discuția sa cu Jim Corrigan, Mark află că naşa sa fusese victima unui șantaj împreună cu alte opt persoane de pe o listă, lista lui Gorgan, din care trei păreau a fi murit de moarte naturală, listă ce părea a fi foarte importantă din moment ce s-a comis o crimă ca să se pună mâna pe ea.

Dat fiind faptul că poliția nu a găsit nimic supect în ceea ce o priveste pe doamna David, îl face pe Corrigan să-și continue investigația alături de ceilalti polițiști. În ceea ce îl privește Mark, acesta se hotărăște la rândul său să încerce să ia legatura cu Poppy, care lucra la una din florăriile din Mayfair, și de la care spera să afle mai multe informații despre Calul bălan. Panica teribilă ce se citește în ochii lui Poppy îl face pe Mark să dorească cât mai curând să ajungă în catunul în care se organiza sărbatoarea bisericească și în care se găsește cârciuma Calul bălan.

Pentru a surprinde și a interpreta din perspectiva sociologiei cunoașterii informațiile legate de cele trei decese suspecte și pentru a le pune în acord cu imaginarea dinamicii și a demonismului minții celui care le-a pus la cale, vom valorifica teoria constructelor personale apaținând sociologului american George Kelly. Postulatul fundamental elaborat de Kelly

stipulează faptul că „procesele unei persoane sunt din punct de vedere psihologic canalizate de modul în care el sau ea anticipează evenimentele" (citat în Hall, et al., 2002: 420). Anticiparea de evenimente semnifică elaborarea de supoziții sau așteptări referitoare la ceea ce se va întâmpla dacă cineva acționează într-un anume mod.

O serie de unsprezece corolare toate conlucrînd la „înțelegerea așteptărilor bazate pe experiență" (420) și anume cel al construcției, al organizării, al fragmentării, cel individual, cel al alegerii, al comonalității și al socialității pot juca un rol hotărâtor în decodificarea tipurilor de relații interpersonale din romanul Agathei Christie.

Metodologia abordării sociologiei cunoașterii se bazează, în opinea noastră, pe activarea corolarului fragmentării construit pe presupunerea că o persoană poate utiliza în mod succesiv o varietate de subsisteme ale construcției mentale care în mod deductibil sunt incompatibile între ele, a corolarului individual, conform căruia persoanele diferă între ele în construirea de evenimente, a corolarului alegerii, care stipulează că o persoană alege aceea alternativă într-o constructie dihotomică dat fiind modul în care el anticipează cea mai favorabilă posibilitate de extindere și de definire a propriului sistem de valori. Aceste corolare interferează cu corolarele comonalității, prin care altruismul și empatia în relația cu o altă persoană se fac simțite când există o similitudine în ceea ce privesc procesele lor psihologice și cel al socialității care se bazează pe supoziția că măsura în care o persoană înțelege construcția proceselor mentale ale unei alte persoane contribuie la asumarea unui rol în procesul social în care este implicată cealaltă persoană (Kelly, 1963: 56-95).

Fiecare din aceste corolare poate reprezenta o cheie de descifrare a misterului legat de imaginea Calului bălan. Această imagine propagă misterul, propagă anxietatea asociată oricărui mister întunecat. Sărbătoarea bisericească ocazionează o dezbatere interesantă legată de Calul bălan, un fost han din secolul al XVI-lea, în prezent „doar o casă de rând," în care se află un „însemn fermecător al vechiului han" (82). De asemenea aflăm că ea îi aparține în prezent Thyrzei Grey, „foarte preocupată de ocultism," care locuiește împreună cu Sybil Stamfordis, considerată a fi un mediu și Bella, venită dintr-un alt sat unde avea „reputația de mare vrăjitoare" (83). Reacția celor doi scriitori este în concordanță cu descrierea făcută locatarilor hanului, amândoi concluzionând că vechiul han merită să fie văzut.

În căutare de centrii de mare încărcătură psihologică, cei doi acceptă sugestia de a lua masa cu domnul Venables, un personaj interesant, care „a fost pretutindeni și a făcut de toate", care cunoaște „tot soiul de lucruri ieșite din comun", care a cumpărat actuala reședință Priors Court și a investit mulți bani în modernizarea ei, în prezent fiind preocupat de licitații. Amănuntul cel mai palpitant este faptul că „a avut poliomelită și e semi-invalid" (85), mișcându-se într-un scaun cu rotile. Vizita făcută domnului Venables le dezvăluie aspectul său fizic „un bărbat la vreo cinzeci de ani, cu o față subtire, ca de șoim, și cu un nas coroiat care ieșea în evidență" (86). Discuția evoluează în mod natural spre Calul bălan, însoțită fiind de comentariul acestuia prin care el își exprimă opțiunea că ar fi preferat să fi fost lăsat han, dat fiind „trecutul misterios și neobișnuit de malefic" (87). Aspectul legat de vrăjitorie de asemenea ocazionează o intervenție a domnului Venables care în perioada petrecută în estul Africii se familiarizase cu vracii din Africa, cu „cultele puțin cunoscute din Borneo" și achiziționase măști de vrăjitori din vestul Africii pe care era dornic să le arate. Discuția atinge și subtilități psihologice generate de abordarea răului ca fiind ceva ce „există," ce e puternic, uneori „mai puternic decât binele" și care trebuie „cunoscut și combătut" (90-91) pentru ca omenirea să nu se prăbușească în întuneric.

Calul bălan este descris în Capitolul VI ca „o clădire construită pe jumătate din lemn, puțin mai retras față de ulița satului," imagine care îl dezamăgește profund pe Mark, deoarece nu pare „nici pe departe sinistră" (93). În ceea ce privește interiorul fostului han, tavanul din hol era „jos și întunecat." Din hol pornea o scară „în formă de spirală, avea un cămin mare, iar deasupra lui atârna un tablou înrămat-calul bălan, însemnul vechiului han" (94).

Descrierea calului bălan se realizează în tonuri închise, fiind „o pictură grosolană, fără nici un merit, cu excepția celui îndoielnic al vechimii și murdăriei" (95). Locatarele vechilui han sunt persoane pitorești, în privirea cărora un psiholog bun putea citi semne de „maliţiozitate și o ciudată cunoaștere profundă" (96). Mai mult decât atât, ele recunosc în mod deschis, că practică vrăjitoria și că au „căpătat o mare reputație" (95) în acest sens.

Biblioteca hanului avea în dotare cărți rare, adevărate comori, ca de pildă *Malleus Maleficorum*, un binecunoscut tratat de vrăjitorie și de inițiere în magia neagră. Explicațiile oferite sunt elaborate și vizează știința de a folosi otrăvurile. Interesante sunt și estimările cu privire la crimele prin sugestie constând în influențarea subiectului să se sinucidă sau să contracteze „boli traumatice, boli adevărate, cu simptom și dureri reale," prin inducerea „dorinței de moarte" (103-104). La plecare, Mark o întreabă pe Thyrza Grey dacă ea are un astfel de potențial de a stimula și amplifica dorința morții sau de a induce „o boală adevartă" (108), și, spre surpriza sa, pe de-o parte, i se spune că asemenea secrete nu se dezvăluie, iar pe de altă parte, că are impresia că Mark s-ar putea să recurgă la ajutorul lor și că vizita a avut ca scop să le găsească. Crezând în substanța revelatoare a cuvântului, Mark o întreabă nonșalant pe Bella„De ce aș vrea să vă găsesc?" Thyrza Ggrey îi răspunde încet „Asta n-o știu încă" (106). Dorind să fie singur și să poată reflecta la experiența trăită la vechiul han, Mark reface traseul psihologic și concluzionează că totul pornise de la afirmația lui Poppy că, dacă voiai „să scapi de cineva" (106), puteai să te duci la Calul bălan.

Postulatul lui Kelly și corolarele sale oferă o bună lecție în ceea ce priveste sociologia cunoașterii prin supoziția că „procesele unei persoane sunt din punct de vedere psihologic canalizate de modul în care el sau ea anticipează evenimentele" (2002: 420). Într-adevăr, Mark este extrem de preocupat să anticipeze evenimentele prin formularea de ipoteze referitoare la ceea ce se va întampla, pornind de la experiențe similare din trecut, conform tiparului corolarului construcţiei. Și cum astfel de experiențe îi lipseau, vizita la Calul bălan este o bună oportunitate de a avea acces la noțiuni legate de vrăjitorie și de a identifica convingerile și valorile îmbrățișate de cei care le practică.

Corolarul experienței este cel care îl va poziționa corect pe Mark în demersurile sale, prin însăși natura acestuia de a facilita sistemului construcției mentale al unui individ să varieze pe măsură ce el realizează cu succes interpretări succesive ale evenimentelor și nu se cantonează în tipare fixe bine stabilite anterior. Mai mult decât atât, conform corolarului alegerii, o persoană alege acea alternativă într-o construcție dihotomică care îl ajută sa anticipeze cea mai mare posibilitate de extindere și de definire a sistemului său mental sau de valori.

Aceste două puternice corolare kelliene ce țin de sociologia cunoașterii, adevărate lentile metodologice de investigare a proceselor mentale ale unui individ, ne facilitează înțelegerea filosofiei de viață a lui Mark, și anume dorința sa de a „împiedica răul, de a-i feri pe oameni de rău" (115), dorință formultă în mod expres în timpul discuției cu soția vicarului ca urmare a vizitei sale la Calul bălan. Informațiile oferite soției vicarului cu privire la moartea suspectă a părintelui Gorman, lista persoanelor ce fusese găsită asupra sa și faptul că trei dintre ele muriseră „în patul lor, din cauze naturale" (119), coroborate cu discuția de la han cu privire la crima prin sugestie, catalogată de Thyrza Grey ca find „o posibilitate științifică" (119), o conduc pe aceasta la concluzia că ce se întâmplă acolo „e foarte rău" și că, indiferent „ce se află în spatele tuturoa, trebuie *oprit*" (119). Ea îi induce lui Mark nevoia de a descoperii „o *verigă* de legătură între unul dintre aceste nume și Calul bălan. Ceva tangibil" (121).

Capitolul VIII oferă unele certudini rezonabile cu privire la suspectul identificat de farmacistul Osborne, în prezent pensionat și retras în Bournemouth, un cătun din apropierea locului unde se află Calul bălan. Farmacistul trimite o scrisoare inspectorului Lejeune, care a fost investit cu obligația de a rezolva crima comisă asupra părintelui Gorman. Farmacistul le

dezvăluie faptul că la sărbătoarea pentru strângerea fondurilor pentru biserica din satul Much Deeping l-a zărit pe suspectul Venables care se pare că între timp suferise un accident și devenise invalid. Deși, atât inspectorul cât și medicul legist Jim Corrigan aveau îndoieli cu privire la exactitatea descrierii suspectului, dată fiind însă agerimea, respectabilitatea și calitatea farmacistului de „mare observator al oamenilor" (124), cei doi se hotărăsc să întreprindă cîteva cercetări discrete cu privire la domnul Venables.

Poziționându-ne pe lina corolarului experineței conform căruia sistemul de construcție a mentalului unui invidivid variază pe măsură ce acesta obține interpretări succesive cu privire la anumite evenimente, vom analiza modul în care Mark „experimentează niște consistențe" (Baclelard, 2003 242), animat fiind de dorința de a descoperii ce se petrece la Calul bălan.

La început Mark cere sprijinul prietenei sale Hermina. Refuzul elegant al acesteia prin invocarea unei agende de lucru foarte încărcată, îl face, în primă fază, să ia din nou legatura cu legistul Corrigan. Din discuția cu acesta apar anumite neconcordanțe în ceea ce privește scrisoarea trimisă de farmacist, fapt care îi face pe cei doi să afirme că acesta a fost indus în eroare de „coincidența unei asemănări întâmplătoare" (132). În ciuda îndoielilor formulate la modul ironic de legistul Corrigan cu privire la posibilitatea de a înlătura persoane nedorite prin determinarea unui om aflat la distanță și pe care nu l-a văzut niciodată să facă pneomonie, hemoragie cerebrală, tumoare la creier sau pietre la ficat care să-i cauzeze decesul, Mark este hotărît să continue să obțină interpretări succesive ale evenimentelor pînă când acestea îl vor conduce spre descoperirea adevărului.

Cororarul kellian al fragmentării este o altă lentilă metodologică menită să ne faciliteze înțelegerea modului în care o persoană, respectiv farmacistul Osborne, poată folosi o varietate de subsisteme de constructie ale unor raționamente care, în mod deductibil sunt incompatibile unele cu celelalte. Lejeune îl vizitează pe farmacist și îi face cunoscute neconcordantele legate de posibilitatea ca Domul Venables să fii fost prezent în momentul producerii crimei în Londra datorită infirmității sale și datorită faptului că dovezile medicale cu privire la infirmitatea acestuia sunt atât de ferme încât nu pot fi neglijate sau trecute cu vederea.

Dat fiind faptul că ne-am propus valorificarea unei grile duale Bechelard și Kelly, primul opinează că „ființa care se desemnează în exterior ca un centru bine înconjurat, nu-și va atinge niciodată centrul," că ființa omului este o „ființă defixată," că „orice exprimare o defixează" și că „de îndată are nevoie de o altă exprimare, că ființa trebuie să fie ființa unei alte exprimări" (242). Noi opinăm că aceasta este veriga de legătură între cei doi teoreticieni în sensul că reintrepretările succesive de evenimente propuse de Kelly îmbogățesc experiența oamneilor conferindu-le stabilitate mentală și emoțională.

Expresia articulată de legistul Jim Corrigan „nu pot să înțeleg cum un tip isteț și educat ca tine poată să creadă în aiurelile acestea" (245), exprimare generată de convingerea lui Mark că cineva trebuie să investigheze afirmațiile Thyrzei Grey cu privire la moartea prin sugestie, vine în sprijinul corolarului kellian individual prin care se subliniază că persoanele se deosebesc între ele în ceea ce privește construcția de evenimente.

Mark se hotărăște să găsească aceea alterntivă menită să-l ajute să anticipeze posibilitatea optimă de definire și de extindere a sistemului său de idei promovat în încercarea sa de a descoperi adevarul. Refuzat de Hermia, Mark se adresează unei alte persoane, Ginger Corrigan, pe care o cunoscuse cu prilejul sărbătorii bisericești organizată în satul în care se găsește Calul bălan. La identificarea numelui ei, Mark este șocat deoarece și numele Corrigan era trecut pe lista întocmită de părintele Gorgan.

Colaborarea dintre cei doi o putem interpreta din perspectiva corolarelor kelliene ale comonalității și socialității. Primul pune în discuție comportamente similare evidențiate în constructii similare de evenimente, iar, cel de-al doilea, evidentiază faptul că prin înțelegerea

proceselor mentale și emoționale ale celor din jur, individul poate ajunge să joace un rol în procesul social care implică o altă persoană (1963: 95). Aceasta este exact strategia lui Mark în ceea ce o privește pe Ginger.

O serie de investigații preliminare referitoare la Thomassina Tucker, la mama vitregă a acesteia, la Lou Ellis, fata blondă care o păruise violent pe Thomassina, și, nu în ultimă instață, la Poppy, le validează celor doi convingerea că sunt pe calea cea bună. Poppy este abordată prietenește de Ginger, iar povestea prezentată de aceasta este extrem de convingătoare și anume că se află în imposibilitatea de a se căsători cu persoana iubită din cauză unei soții de religie catolică care refuză divorțul și care mai este și infirmă, dar puțin probabil să moară curând, că dispune de bani, că a auzit de Calul bălan și că este dispusă să-și încerce norocul, dar nu știe cum să procedeze. Numele persoanei de legătură cu cei de la Calul bălan este Bradley, agent de pariuri și veriga finaciară a întregii afaceri. La început ușor suspicios, însă extrem de versat, Bradley îl informeaza pe Mark de conditiile financiare ce trebuie să le îndeplinească pentru a putea lua legatura cu cei de la Calul bălan. Îi oferă chiar un timp de gândire pentru a fi sigur că acesta dorește să recurgă la ajutorul lor, asigurându-l în același timp că „crima comisă prin puteri oculte nu este crimă din punct de vedere legal “ (191).

Corolarul kellian al constructiei interelaționeză cu filosofia de viață a Agathei Christie, prin faptul că se bazează pe recomandarea ca evenimentele fie în mod izolat sau în succesiuene să fie interpretate sau reintepretate din perspectiva altruismului sau, a nevoii de a descoperii un adevăr, descoperire care să nu implice nici o formă de răsplată pentru cel care o gestionează. Astfel, înțelegerea făcută cu Ginger corespunde acestui scenariu în sensul că se invocă o soție disparută de mult care se credea că murise, care își face brusc apariția și care este o piedică majoră în fericirea lui Mark și a Herminei. Se pare că în studenție Mark fusese însurat, deci apărea într-un registru de stare civilă, iar soția sa decedase în urma unui accident în Italia în timp ce se găsea într-o mașină cu un alt bărbat. În noul scenariu, cei doi invocă faptul că nu se mai știe nimic despre soția lui Mark, dacă mai este viață sau nu, deoarece se despărțiseră cu ani în urmă, iar când acesta se hotărăște să-și refcă viața, soția sa apare din senin și refuză să-i acorde divorțul. Ginger urmează să joace rolul soției apărute inopinat. Amândoi sunt conștienți de un coeficient înalt de risc, dar se hotărăsc să și-l asume pentru a afla secretul așa-ziselor morți naturale generate de forme de magie gestionate de proprietarele vechiului han, Calul bălan.

Înainte de a pune planul în aplicare, Mark îl contactează pe inspectorul Lejeune. Îl informează pe acesta cu privire la datele deținute până în acel moment cu privire la o agenție sau organizație care se ocupă de înlăturarea persoanelor nedorite și la posibilele persoane implicate și își exprimă convingerea ca domnul Venables nu poate fi luat în considerație din cauza invalidității confirmată de un prestigios medic din Londra.

Vizita repetată făcută agentului de pariuri Bradley, care din punct de vedere financiar era ultima verigă spre Calul bălan, îi netezește acestuia calea spre descoperirea adevarului legat de decesele misterioase ale persoanelor aflate pe lista părintelui Gorman.

Înainte de ședința propriu-zisă de spiritism, Mark ia lagătura cu soția vicarului din Much Deeping care îl avertizează asupra eventualului pericol căruia Ginger s-a învoit să-i facă față din dorința expresă de a-l ajuta pe Mark să afle adevărul și să preîntâmpine alte decese. Solemnitatea, misterul, sobrietatea şedinţei de spiritism, asociate cu mănușa lui Ginger adusă de Mark la solicitarea Thyrezei Grey, marșul funebru a lui Mendelssohn, invocarea spiritului malefic a lui Macandal, solicitarea expresă ca acesta să se supună dorintelor celor trei persoane implicate în spiritism în sensul de a facilita ca moartea să treacă prin el și să cauzeze decesul persoanei vizate, toate elementele ritualului morţii materializate în sacrificarea unui cocoș alb, dublat de un echipament electric aflat în comoda pentru radio, culminând cu cerința încărcată cu conotații macabre ca mediul Sybil Diana Helen să devină

instrumentul menit să provoace decesul celui vizat şi rostirea repetată şi spasmodică a cuvintelor „moarte şi sânge" (234-235) îl oripilează pe Mark.

Alternativa aleasă de Mark, pentru a anticipa posibilitatea de definire şi de cristalizare a sistemului de idei referitor la motivul deceselor suspecte, devenită operaţională prin participarea la şedinţa de spiritism la Calul bălan, coroborată cu corolarul alegerii, impune o completare a grilei kelliene cu cele şapte constructe ale sale, adevarate lentile metodologice menite să descifreze impactul psihologic asupra celor doi protagonişti. Constructele kelliene şi anume ameninţarea, teama, vinovăţia, anxietatea, certitudinea, ostilitatea şi agresivitatea, toate se regăsesc în secvenţa referitoare la şedinţa de spiritism, dar mai ales în secvenţele ce se succed cu repeziciune şi care reclamă valorificarea corolarelor construcţie şi al experienţei pentru o validă interpretare a evenimentelor descrise în roman.

Corolarul construcţiei prin implicaţia că o persoană poate anticipa evenimentele prin folosirea constructelor personale pentru a realiza o interpretare a unui eveniment şi cel al experienţei care stipulează nevoia de interpretări succesive ale unor evenimente se dovedesc instrumente valoroase de decodificare a semnificaţiilor ascunse ale romanului. Mark îşi activează întreaga paletă de constructe personale, dar mai ales teama şi anxietatea, atât în timpul şedinţei de spiritism cât şi după ce aceasta s-a încheiat. Telefoanele repetate date lui Ginger pentru a se asigura că nu este în pericol îi activează vinovăţia în momentul în care aceasta începe să dea semne de îmbolnăvire acuzând febră şi dificultăţi în ceea ce priveşte respiraţia.

Nevoia de interpretările succesive ale celor întâmplate cu consecinţe dramatice asupra sănătăţii lui Ginger îl determină pe Mark să-i facă o vizită lui Venables pentru a verifica dacă nu cumva el este cel care pune în mişcare, prin inteligenţa sa remarcabilă, maşinăria psihologică şi ritualistică a celor de la Calul bălan. Referirile sale cu privire la ideea de supraom care „stă pe un scaun şi trage sforile" (251) sau exerciţiul de imaginaţie prin care se sugerează că dacă ar fi să-şi imagineze un personaj „care poate transforma un dezastru în trium" (251), Venables ar fi exact acel tip de om şi, nu în ultimă instanţă, întrebarea dacă avcesta a participat vreodată la o şedinţă de spiritism organizată de Thyreza Grey sunt încercări inteligente ale lui Mark de a-l încolţi, însă fără un rezultat mulţumitor.

Maşinăria psihologică a lui Mark este la rândul ei stimulată să functioneze la cote înalte în momentul în care il întâlneşte pe farmacistul Osborne, mutat recent in Bournemouth, în apropiere de satul Much Deeping, chiar în momentul în care acesta ieşiese din curtea lui Venables. El recunoaşte că dădea târcoaşe casei acestuia cu intenţia declarată de a afla cu certitudine dacă este cu adevărat infirm sau nu.

Farmacistul oferă mai multe posibile interpretări ale infirmităţii lui Versables lansând chiar teoria că acesta ar fi intrat în legatură cu un om care a rămas infirm de pe urma poliomelitei, care seamănă în mare mare parte cu el, care aflat într-o situaţie financiară precară acceptă sugestia unei substituiri de identităţi, în sensul de a se prezintă la un specialist dându-se drept domnul Venables, unde este examinat şi astfel „istoria cazului este în întregime corectă" (262). În felul acesta, alibiul lui Venables putea fi foarte convingător, în timp ce „el ar putea fi aici, acolo, oriunde, fără să ştie cineva" (262), conchide Osborne. La întrebarea de ce este atât de sigur că persoana pe care o văzuse în noaptea asasinării parintelui Gorgan este chiar Venables, farmacistul răspunde „*Ştiu* că era Venables!" (263), după care sare în autobuzul de Bournemouth care tocmai sosise şi dispare.

Starea lui Ginger se înrăutăţeşte semnificativ. Mark caută disperat un psihanalist sau psiholog specializat pe probleme de sugestie, hipnotism sau spălare de creier şi ajunge la concluzia că ceea ce părea o ficţiune în ceea ce priveşte Calul bălan se dovedeşte a fi „o realitate" (271).

Specialiştii de vârf contactaţi refuză să se pronunţe asupra diagnosticului, aşa încât Mark se hotărăşte să ia din nou legătura cu Poppy care îi sugerează să o caute pe Eileen

Brandon din Birmingham, care s-ar putea să ştie ceva despre ce se întâmplă la Calul bălan. Valorificarea aceluiaşi corolar al experienţei constând în interpretări succesive de evenimente pare a fi cheia de descifrare a misterului. Mark se gândeşte mai întâi să ia legătura cu Thyrza Grey şi să-i ceară să inverseze vrăjile ca s-o salveze pe Ginger, apoi să-i facă o vizită lui Venables şi să încerce să afle dacă acesta era cu adevărat infirm. Starea dramatică a sănătăţii lui Ginger îl conduce la concluzia că persoana menţionată de Poppy ar putea fi soluţia cea mai bună şi plecă urgent la Birmingham.

Între timp, o altă interpretare mult mai serioasă se degajă din discuţia cu scriitoarea Oliver care aduce în discuţie numele lui Edith Binns, care lucrase ani întregi şi o îngrijise cu devotamnet pe naşa lui Mark, Lady Hesketh- Dubois. Informaţia că în timp ce aceasta se afla internată în sanatoriu se plângea că-i cade părul îl conduce pe Mark spre cauza reală a deceselor, şi anume otrăvirea cu taliu.

Ultimele capitole vor fi în continuare intepretate din pespectiva constructelor kelliene de agresivitate şi ostilitate, ultimul cu sensul de „promulgare şi legiferare a unor constructe nevalidate social" (Kelly, 1963: 85) prin promovarea ideii că oamenii, trăind cu frica emnaţiilor radioactive şi de stronţiu 90, sunt înclinaţi să înghită tot ce li se oferă sub formă ştiinţifică, Calul bălan fiind un paravan pentru otrăvirea cu taliu. Cunoştintele în acest domeniu ale lui Mark, coroborate cu scena din cafeneaua din Chelsea unde Thomasinei i se smulsese o şuviţă considerabilă de păr fără ca ea să simtă vreo durere, moartea subită a acesteia, toate puse cap la cap, îl conving pe acesta că şi Ginger fusese otrăvită prin aceleaşi stratageme folosite şi în cazul celorlalte persoane vizate. Ginger îl informează pe Mark că cineva de la o firmă de consum venise şi făcuse o listă cu produsele cele mai des folosite de aceasta promiţându-i că i se vor pune la dispoziţie sub o formă sau alta şi că un instalator venise să-i verifice telefonul, moment în care îi este introdus în apartament unul din produsele sale casnice sau cosmetice uzuale producându-i ulterior otrăvirea.

Soluţia legată de aflarea modului cum erau identificate victimile şi cum ajungeau în posesia otrăvii este oferită inspectorului Lejeune de Eileen Brandon care lucrase la o firmă de cercetare a consumului ca şi doamna Davis, muribunda care îl chemase pe părintele Gorman pentru a o spovedi. Aceasta îi mărturiseşte inspectorului îndoielile sale cu privere la firma respectivă de consum, în sensul că întrebările i se păreau dezordonate, puse la întâmplare, părând un „pretext pentru altceva" (292). Nu i s-a cerut niciodată să furnizeze mostre ci doar i s-a explicat că aceste informaţii erau apoi retransmise spre firme producătoare. Este chestionată dacă considera că o întrebare sau un grup de întrebări viza obiectul acţiunii şi dacă celelalte erau doar de „camuflaj." În ceea ce o priveşte pe doamna Davis, Eileen îi mărturiseşte că nici ea nu era mulţumită şi că ar fi făcut afirmaţia că se „simţea ca Doamna cu Coasa," afirmând că „unii dintre oamenii pe la care trecea păreau să dea ortul popii numai pentru că se uitau la ea" (295).

În legătură cu numele Osborn, inspectorul primeşte informaţia că doamna Davis îl menţionase, adăugând că aceasta a murit pe neşteptate de hemorahie cerebrală. Mai mult decât atât, întrebată în legătură cu neregulile de la ceea firmă, Doamna Davis îi spusese că într-una din zile recunoscuse pe „cineva care ieşea dintr-o casă în care nu avea ce căuta şi ducea o geantă cu scule" (296). Faptul că doamna Davis „recunoscuse" pe cineva, îl conduce pe inspector la concluzia că şi aceea persoană o recunoscuse şi acest fapt „trebuie s-o fi făcut periculoasă" (297). Mai mult chiar, se discutase faptul că exista posibilitatea să-l fi informat şi pe preot în legătură cu aceea persoană.

Inspectorul Lejeune avea deja o teorie cu privire la cel care comisese crimele şi căuta un mod de a-l prinde. Maşinăria psihologică se pune în mişcare în momentul în care inspectorul, împreună cu sergentul Lee, Mark şi farmacistul Osborne îi fac o vizită lui Venables. Inspectorul începe cu un inchizitoriu foarte dur la adesa domnului Venabeles, pe care îl pune la curent cu întrega evoluţie a anchetei, insistând pe legătura doamnei Davis cu o

organizație criminală care înlătura pe toti cei inconvenabili contra unui onorariu substanțial perceput de domnul Bradley. Se subliniază faptul că înlăturările erau făcute coerent prin „mijloace psihologice," prin stimularea „dorinței de moarte" (302) care există în toți oamenii.

Venables intervine în discuție, afirmă că a înteles în cele din urmă interesul poliției pentru Calul bălan, dar se disociază de ideea că cineva poate să moară din cauza magiei negre. Când i se dezvălie cauza deceselor, prin otrăvire cu taliu, când i se spune că a fost găsit un pachet cu substanța respectivă în pivnița casei sale și când este informat că fusese văzut în data de șapte octombrie, în stada Barton, de domnul Osborne, prezent la discuție și care îi făcuse o descriere extrem de exactă în ciuda ceții dese, Venables reacționează vehement negând orice implicare. Această reacție poată fi interpretată din perspectiva constructului kellian al amenințării, ce stipulează faptul că activarea sa este rezultatul înțelegerii unei imanente schimbări în plan emoțional.

Osborne continuă să-și sustină teoria, insistând că l-a văzut și că l-a descris cu exactitate pe Venables. Această abordare în loc să genereze certitudine în rândul participanților la discuție, construct definit de Kelly ca reprezentând înțelegerea dintr-o perspectivă logică a unei situații sociale, le crează anxietate, definită de Kelly ca înțelegerea unor evenimente sociale dezorganizate. Este momentul în care inspectorul intervine și răstoarnă întrega situație. Îl acuză pe Osborne că nu se afla în acel moment în fața prăvăliei, ci pe celălalt trotuar, urmărindu-l pe părinte, pe care l-a ajuns din urmă și l-a omorât.

Ostilitatea generală provocată de legiferarea unor constructe nevalidate în plan social generate de minciunile asociate cu actele anti-sociale intreprinse de Osborn și teama de care este cuprins acesta îi reactivează capacitatea de a-i amenința. Acest fapt se intâmplă când i se demonstrează cu probe că a plasat un pachet cu taliu în pivnița lui Versables, neștiind nimic de infirmitatea acestuia, când se evidențiază faptul că s-a distrat aruncând vina pe acesta și, că fiind foarte încățânat „așa cum sunt toți proștii, a refuzat să recunoască că a dat-o în bară" (308). Pe de altă parte, aceeași teamă îl face pe Osborn să tremure, să spumege de furie, toate aceste stări emanând din replicile sale „Îndrăznești să mă faci prost? Dacă ai știi , dacă ai avea idee ce am făcut...ce pot să fac...."(308).

Reacțiile sale violente, „instrumente polemice rudimentare" (Bachelard, 2003: 105), atrag un răspuns pertinenet din partea inspectorului care îi atrage atenția asupra faptului că dacă n-ar fi încercat să fie atât de deștept, dacă ar fi stat liniștit în farmacia sa, fără să se amestece în viața unor persoane nevinovate, n-ar fi în situația de a fi investigat și acuzat de crime morbide.

Penultimul capitol al romanului, numarul XXIV, ne înfățișează stupoarea lui Mark în fața dezvăluirilor inspectorului Lejeune cu privire la identitea criminalului, și anume, farmacistul Osborne. În raport cu noile dezvăluiri, Mark se întreabă unde a greșit în estimările sale, și ca atare, în fața a două halbe mari de bere îi dezvăluie inspectorului că întreaga sa atenție fusese concentrată pe Venables și prietenește îl apostrofează că nu ia dat nici mai mic indiciu. Răspunsul inspectorului este natural și firesc. Neavând prea multe lucruri pe care să se bazeze nu-și permitea să ofere indicii ca să pericliteze „regizarea spectacolului, cu cooperarea domnului Venables" (309).

Tema nebuniei criminalului este pusă în discuție în termeni psihologici, în sensul că atunci când ajungi să omori, o iei razna, te simți atotputernic, „te face să te consideri Dumnezeu. Când pentru o fractură de secundă îți dai seama că nu ești decât un amărât, eul persoanei nu poată să admită adevărul, se bate cu pumnii în piept, nu stă în banca sa, atrage atenția asupra sa prin declarații și descrieri care au un singur scop, și anume să fie mai important decât era" (311). Se pare că pe domnul Venables farmacistul l-a văzut într-o mașină, neștiind la momentul în care i-a făcut portetul robot că era infirm, iar când a aflat, n-a avut bunul simț să tacă. Faptul că era farmacist îl făcuse pe inspector într-o fază inițială să-l bănuiască de trafic de narcotice. Un amănunt amuzant legat de Osborne se leagă de un joc de

cuvinte. Povestindu-i inspectorului despre interesul său legat de munții Hamalaia și de vârful Everest, acesta savurează constructia „Ever rest", adică „odihnă veșnică contra cost" (313). În ceea ce privește aspectul financiar, inspectorul susține că Osborne avea vise mari „se vedea călătorind, distrându-se, o persoană bogată și importantă", când în fond era un avar căruia „nu-i plăcea să cheltuiască banii, îi plăcea să îi *aibă" (314).*

Concluzia finală a inspectorului este că Osborne „este doar un om țăcănit," și se întreabă „cum poate fi un om atât de deștept și în același timp așa de prost" (314). La remarca lui Mark că „maiestrul crimei este imaginat ca o figură măreață și sinistră a răului", Lejeune oferă o adăvară lectie de morală afirmând: „Nu e de loc așa. Răul nu este ceva supraomensc, e ceva *mai puțin* decât omenesc. Criminalul este cineva care vrea să fie important, dar care nu va fi nociodată important din cauză că întotdeauna va fi mai puțin om" (314).

Revenind la metafora polemică a Calului bălan aceasta „vine să dea un corp concret unei impresii greu de explicat" (Bachelard, 2003, 103), dat fiind misterul care a înconjurat-o. Ea apare concretizată în tabloul ce înfățișează un cal și un călăreț și de a cărui recondiționare se ocupă Ginger, care încă era foarte palidă si slabă, după episodul cu otrăvirea cu taliu, iar capul îl avea infășurat cu o eșarfă, căci nu-i crescuse încă părul. „Era stafia celei de odinioară" (317). Acestei imagini a lui Ginger „îi putem dărui toată ființa noastră de cititori. Ea este donatoare de ființă" (Bachelard, 2003: 105). Este vorba de ființa empatică care a acceptat să se sacrifice pentru aflarea adevărului legat de misterul hanului. Corolarul comonalității, prin implicația că similitudinea construcțiilor evenimentelor conduce la comportamente individuale similare și corolarul socialității, care stipulează că înțelegerea proceseor mentale ale unei alte persoane este chiar mai importantă decât similitudinea sunt cele două lentile interpretative menite să valideze calitățile umane ale lui Ginger în așa măsură încât Mark îi propune să devină soția sa.

In ante-penultima pagină, Mark discută cu soția vicarului despre efectele care i-au înșelat pe toți legat de misterul Calului bălan. Amândoi îi atribuie o funcție de deschidere, de descifrare a semnificațiilor malefice ascunse atribuite locației respective. Ei se pronunță cu fermitate că n-a existat „nici un pact cu diavolul, nici o magie neagră. Pur și simplu trucuri făcute pentru bani... și fără nici o considerație pentru viața umană. Asta este adevărata ticăloșie" (316). Calul bălan ca metaforă polemică semnifică forța vitală brutală a vieții cu consecințe dintre cele mai neplacute dacă este lipsită de considerație pentru viața umană.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston. *Poetica spațiului.* Pitești Editura Paralela 45, 2003.

Christie, Agatha. *Calul bălan.* București Editura Letra, 2020.

Kelly, George. A. *A Theory of Personality The Psychology of Personal Constructs.*New **York Norton, 1963.**

VS NAIPAUL BETWEEN ADMIRATION AND CRITICISM

Adina Maria Paicu
Lecturer, PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Târgu-Jiu

Abstract:"Naipaul was perhaps the most controversial contemporary literary figure, vilified and criticized as a man, but as a writer, he drew unparalleled admiration from the literate world. Naipaul not only wrote in a lucid, unambiguous style but he playfully exposed men and women for their falsity."
"Naipaul's books explored colonialism and decolonization, exile and the struggles of the everyman in the developing world — themes that mirror his personal background and trajectory.
Although his writing was widely praised for its compassion toward the destitute and the displaced, Naipaul himself offended many with his arrogant behavior and jokes about former subjects of the empire."
This paper intends to present VS Naipaul's controversial literary figure and to analyze the criticism that surrounded his work. As seen in the paragraphs above, Naipaul as a person and as a writer has always found himself in the middle of controversy, having both admirers for his literary activity and critics for his books and religious and political believes.
The purpose of this paper is to present, in a clear manner, these two aspects that combined accompanied most of Naipaul's literary career and person.

Keywords: V.S. Naipaul, admiration, criticism, colonization and decolonization, exile

INTRODUCTION

"Naipaul has earned a reputation as one of the most gifted prose stylists of the twentieth century as well as one of the most controversial critics of the effects of imperialism in the Third World. Employing a variety of literary idioms, from short stories to essays to mixed-genre pieces that blend autobiography, fiction, and journalistic reporting, Naipaul describes the bitter legacy of colonialism on personal and societal levels. The early novels and short stories, based loosely on his experiences growing up in Trinidad, have been acclaimed for their narrative skill, colorful use of West Indian dialect, and wry humor as they express themes of individual rootlessness and cultural deprivation that are the effects of colonial history. The characters in his early short fiction are often depicted as alienated from the societies in which they are born, as they spend their lives trying to escape or to build a sanctuary they can call their own. Naipaul's later novels, historical essays, and social commentaries based on his extensive travels throughout Africa, Asia, South America, and the Carribean, continue to explore the relation of colonialism to the loss of cultural identity, but without the humor that was a hallmark of his earlier fiction writing. The later works, while being admired for their keen observation and clear descriptive style, have garnered intense criticism for their often bleakly negative appraisal of cultures ravaged by centuries of oppression, particularly by the people of the regions he describes. Naipaul has won numerous literary awards in Britain—including the Somerset Maugham Award, the Hawthornden Prize, and the Booker Prize—and his name repeatedly appears on lists of candidates for the Nobel Prize in Literature."[1]

[1] https://www.enotes.com/topics/vs-naipaul/critical-essays/naipaul-v-s

INTRODUCING VS NAIPAUL

"Born in Chaguanas, on Trinidad's west coast, south of Port of Spain, Vidia was the second of the seven children of Seepersad and his wife, Droapatie (nee Capildeo). They were married in 1929, the year that Seepersad began his journalistic career as the Chaguanas correspondent of the Trinidad Guardian. Vidia's early childhood was mostly spent in or near the Capildeo family residence known as the Lion House, a unique example of North Indian architecture that dominated the main street of Chaguanas, a country town in the sugar belt where the majority of Trinidad Indians lived. Seepersad quickly felt his individuality threatened by the communal life of the Capildeos. The acute tensions of this period would have been felt by his son.

When the chance came in 1938 to work in Port of Spain, as a full-time reporter with the Trinidad Guardian, Seepersad left Chaguanas to occupy rooms in a Capildeo house in Luis Street, in the Woodbrook district. The move in 1938 introduced the six-year-old Vidia to the life of the street, the pleasures and sights of the city, and in due course to the cinema, all of which were to inform the comic and compassionate stories and sketches of Miguel Street.

From 1938 to 1942, Vidia was a pupil at Tranquillity boys' school, after which he began his "sound colonial education" at Queen's Royal college, the country's oldest and most British secondary school. At the same time, he witnessed his father working at being a writer, self-publishing in 1943 a remarkable collection of stories, Gurudeva and Other Indian Tales. "I loved them as writing, as well as for the labour I had seen going into their making."

Seepersad's example made it possible for a young boy in a colony to dream of a literary career. The purchase of a house of his own in 1946 brought much needed relief to Seepersad. To Vidia, in his last two years at QRC, and to the family, it brought peace and desperately needed stability.

In 1950, Naipaul went to University College, Oxford, to study English and become a writer. Five years later, he married Patricia Hale, who would be the one reliable element in his life for 41 years until her death. Pat may not have been his muse but she remained in all seasons note-taker, sounding board, listener to drafts, common reader and excited fan.

A stillborn first novel as well as book-reviewing for the New Statesman would have made it clear enough that Naipaul did not really want to be (could not be) the kind of writer envisaged by the raw 18-year-old in The Enigma of Arrival.

The example of Seepersad's book, and the older man's constant recommendation of West Indian raw material were reinforced by the years Naipaul spent as editor of the BBC'S Caribbean Voices program, reading hundreds of manuscripts from the islands and sharing fellowship with the writers hanging out in the freelancers' room at the BBC.

When he started to turn to his natural raw material, it was to three of those writers, the Caribbean Andrew Salkey and Gordon Woolford and an Englishman, John Stockbridge, that he excitedly ran with what became the opening story of Miguel Street: "Without that fellowship, without the response of the three men who read the story, I might not have wanted to go on." After the breakthrough, he produced The Mystic Masseur (1957) and The Suffrage of Elvira (1958) in quick time and then tussled with his demons for three years to land his greatest work, A House for Mr Biswas.

In London in 1958, in a time of different stresses, he was able to go back in memory to the traumas of life in the Lion House and to the years in Woodbrook as raw material for his masterpiece. The three-generational novel depicts the exposure of descend- ants of Indians to the shifting society of Trinidad and describes their evolution from 1906 to 1953. Comic richness arises from the battles between Mr Biswas and his in-laws, and the manic journalism of the main character, who, like his prototype, Seepersad Naipaul, works on the city

newspaper. Mr Biswas saw that the world is what it is and refused to allow himself to be nothing."[2]

VS Naipaul: criticized and admired

VS Naipaul is the subject of my paper a very intriguing and controversial personality who easily succeeded to divide the literary community into two categories: his critics and his admirers. It is interesting to notice that neither of them prevail and this combination is a confirmation of Naipaul's genius.

This paper will present the criticism and the admiration that surround Naipaul's literary activity and person.

I will begin with his **literary activity**.

"VS Naipaul travelled a lot and "he wrote about India ("An Area of Darkness," "India: A Wounded Civilization"); Argentina, Trinidad and Congo ("The Return of Eva Perón"); and Indonesia, Iran, Pakistan and Malaysia ("Among the Believers"). He toured America south of the Mason-Dixon line for an eye-opening book titled "A Turn in the South," in which he commented: "There is no landscape like the landscape of our childhood."[3]

Among all the places and continents he visited the one that maintain his interest is still India. In fact, he did not travel only from curiosity to India, he did it because he wanted to know his family home and search his roots. All his experiences in this country are transposed into his travel logs. When we read them, we realize the powerful impact that India had on VS Naipaul. During his extensive travels, he studied in details its people, its customs and culture. But what interested and intrigued him most was the duality that characterizes this country and its people.

His travel logs reflect an Indian duality that, at its turn, echoes in his soul because being a British citizen and being educated in the British tradition, he inevitably compared England with India. This comparison was unjust because each of these two countries is special in its own way and his conclusions favored England. When he returned from his first trip to India and published his first travel log *India: An Area of Darkness* the world was shocked by the intransigence of his opinions. His travel logs are the perfect example of the thin line that unites the imaginary with the reality because the images and the expectations VS Naipaul had in his mind and soul of India visibly contradict the reality. And, precisely because he had this preconceived idea of what India should look, feel and think he was disappointed by the local reality. His books reveal the duality of his desires and expectations because during his first trips to India he expected to experience an English-India that is an Indian nation with all the attributes of the better aspects of England. It is true that the long time India has been an English colony had left physical and psychological traces on the country and people but this does not mean that his imaginary version of India has to be taken into consideration.

The words he uses in his books are the perfect expression of the relation between the imaginary and reality that govern VS Naipaul's world.

His travel logs are the perfect example of the use of imaginary because every time he presents us his vision of India or what his expectations are regarding its future, we get an insight of his mind and soul and on the battle between it and reality. More than once his books about India have been wrongly interpreted due to the sharpness and intransigence that

[2] https://www.nytimes.com/2018/08/12/books/vs-naipaul-appraisal.html
[3] https://www.theguardian.com/books/2018/aug/12/vs-naipaul-obituary

they reveal about the Indian nation. What many critics and readers did not understand is that beneath this sharpness and intransigence hides his desire to see the Indian people react and involve more in the development of their country.

The permanent comparison between India and England reflected in his books and considered unjust by many critics hides in fact his wish for a better future of India.

"V.S. Naipaul had so many gifts as a writer — suppleness, wit, an unsparing eye for detail — that he could seemingly do whatever he wanted. What he did want, it became apparent, was to rarely please anyone but himself. The world's readers flocked to his many novels and books of reportage for "his fastidious scorn," as the critic Clive James wrote, "not for his large heart." In his obvious greatness, in the hard truths he dealt, Naipaul attracted and repelled.

He was a walking sack of contradictions, in some ways the archetypal writer of the shifting and migratory 20th century. His life was a series of journeys between old world and new. He was a cool and sometimes snappish mediator between continents. His breakthrough book, after three comic works set in the Caribbean, was "A House for Mr. Biswas" (1961), a masterpiece composed when Naipaul was 29. It has lost none of its sweep and sly humor. It's about a character, based on Naipaul's father, who begins his life as a sign painter in Trinidad and Tobago and improbably rises to become a journalist. The first sign he paints reads, in words the industrious Naipaul seemed to take to heart: "IDLERS KEEP OUT BY ORDER."

The richest and most eminently re-readable books of Naipaul's fiction after "A House for Mr. Biswas" include "In a Free State," an intimate suite of stories concerned with colonialism and the vagaries of power. Set in Egypt, America, Africa and England, it won the Booker Prize in 1971. "Guerrillas" was called "probably the best novel of 1975" by the editors of The New York Times Book Review. It is Naipaul's most propulsive book. Set in an unnamed Caribbean country where the air is thick with postcolonial British dominion, it offers a complex portrait of the manners and motives of third world revolutionaries. It is an uncanny meditation on displacement. You never quite know where the novel is heading. Its author would later say, "Plot is for those who already know the world; narrative is for those who want to discover it." His last great novel, set in postcolonial Central Africa, may have been "A Bend in the River" (1979).

It is a mistake to compress any gifted writer, perhaps especially Naipaul, down to his politics. His gifts as an observer are simply too large. But political themes came fully into view. His instinctive defense of the locals who led restricted lives under colonialism came into crushing conflict with his bleak view of their societies. Not for him the upbeat, pastel-colored Caribbean novel of uplift. He was pessimistic about the idea of radical political change.

A touchy sense of shame cut through his fiction. "My most difficult thing to overcome was being born in Trinidad," he said. "That crazy resort place! How on earth can you have serious writing from a crazy resort place?" He may have won the Nobel Prize in 2001 but, from the start, he was a laureate of humiliation.

He began in the 1960s to write about his travels amid the worlds of his fellow colonials. He wrote about India ("An Area of Darkness," "India: A Wounded Civilization"); Argentina, Trinidad and Congo ("The Return of Eva Perón"); and Indonesia, Iran, Pakistan and Malaysia ("Among the Believers"). He toured America south of the Mason-Dixon line for an eye-opening book titled "A Turn in the South," in which he commented: "There is no landscape like the landscape of our childhood."

He was envied for his successes. "Oh for a black face," Evelyn Waugh wrote in 1963 to his friend Nancy Mitford after Naipaul had won another literary prize. Naipaul was aware of this sort of racism. He once rewrote the racist slogan "Keep Britain White" by adding a comma: "Keep Britain, White."

Naipaul's unsympathetic views of postcolonial life made him among the most controversial writers of his time. No white Westerner could have spoken as he did. He wrote of the "primitivism" and "barbarism" of African societies. He fixated in India on the lack of plumbing: "They defecate on the hills; they defecate on the riverbanks; they defecate on the streets." He denigrated the country of his birth: "I was born there, yes. I thought it was a mistake." He was a critic of Islam.

He was loathed by third world intellectuals and called, among other things, a "restorer of the comforting myths of the white race" (Chinua Achebe), "a despicable lackey of neocolonialism" (H.B. Singh) and a "cold and sneering prophet" (Eric Roach)."[4]

"The first of his 14 non-fiction works, The Middle Passage (1962), was a lively if unsparing report on West Indian societies as "half-made societies that seemed doomed to remain half-made" because they lacked the self-knowledge or the will to reinvent themselves in the independence period. By 1970, the urge to express ideas and opinions about a world growing everywhere more unstable and insecure began to take hold.

He admired journalism (the occupation of his father, Seepersad Naipaul) because it was much better than the novel at keeping up realistically with the changing world. To widen his net he started to shape combinations (In a Free State, 1971), hybrids (The Enigma of Arrival, 1987), and "sequences" (A Way in the World, 1994) that blurred distinctions between fiction and non-fiction.

The Middle Passage (tame in hindsight) was followed by frequent travel and more on-the-spot coverage of peoples and countries in turmoil. The liberties he was to take with language registers and genres, and his ability to evoke different settings, are displayed with aplomb in In a Free State, a pageant of placelessness and insecurity that won him the Booker prize in 1971.

Of his 29 books, at least seven are likely to endure: his first collection of stories, Miguel Street (1959); the three novels A House for Mr Biswas (1961), The Mimic Men (1967) and A Bend in the River (1978); a work of non-fiction, The Loss of El Dorado (1969), an original and challenging historical work on the making of Trinidad and its polyglot capital, Port of Spain, that Naipaul described as "the synthesis of the worlds and cultures that had made me"; the global fiction In a Free State; and the ambitious The Enigma of Arrival, part autobiography, part fiction, part meditation on life, time, death and the writing life.

In these works, he created palpable geographical, social and cultural contexts in which to locate people, their stories and their emotions; and in all of them, symbolism and ideas of universal import spring unforced out of realistically rendered detail.

The scholarship in The Loss of El Dorado added conviction to the key Naipaulian preoccupation with the futility of human effort and the perils of the impossible dream. Much of his experience as a student at Oxford and as an anxious inhabitant of London in the 1950s was filtered into the constitution of Ralph Singh, the narrating character of The Mimic Men. In this novel, the miscellaneous collection of misfits and refugees with whom Singh associates for a time were soon to become a conscious part of Naipaul's vision of a restless world of people cut off from the landscapes of their birth and not able to find purchase somewhere else. He was the first writer to stumble upon this theme and he took it further than anybody else.

His native island, the former British colony of Trinidad, with its extraordinary meeting of peoples and cultures, was his seedbed. Long after he decided he would never live in Trinidad and Tobago, he could still say: "From the writing point of view, this land is pure gold … Pure, pure gold." Trinidad made and haunted the writer, and the evidence is in many of his books.

[4] https://www.nytimes.com/2018/08/12/books/vs-naipaul-appraisal.html

Naipaul was well regarded for his travel books and for innovations in the genre of travel writing, and spoke of valuing them above his novels, an opinion that few readers would endorse. He travelled to the Americas, Africa, India, Mauritius, Indonesia, Iran, Pakistan and every corner of the earth touched by invader or colonizer to report on failed and failing states and to expose what he regarded as the malformed or undeveloped selves in them. He stocked his "travel" books with character, scene and dialogue and rendered episodes.

He wanted Beyond Belief: Islamic Excursions Among the Converted Peoples (1998) to be thought of as a book of people and stories unshaped by the writer's opinions, but opinion and idea dominated his later work. His topics included imperialism, freedom, emergent nationalisms, religion, revolution, fundamentalism and the colonial mentality. He saw the terror waiting to be unleashed upon the world by half-baked revolutions, mutinies and holy wars, and by fundamentalism and fanaticism of any kind. By the 1990s he had made himself the cynical poet of post-imperialism and the peculiar prophet of violence, global disorientation and homelessness. He was considered by many to be the first modern global writer.

Meaninglessness and ineffectuality became his subject in Half a Life (2001) and Magic Seeds (2004), which pick dispassionately through the unremarkable life of Willie Chandran, from India to London to Africa to India, and back again to London, making an epic of nonentity and purposelessness. Naipaul secretes into them elements from earlier books and his own life in London as if to remind us how fragile are the foundations, and against what dispiriting odds anything is achieved in the world.

The World Is What It Is was a fitting title for the biography of a writer who struggled all his life between poles. On the one hand, there was social and personal anomie, on the other a commitment to vocation. He had a mutated Hindu view that all the world was illusion and only the self was real, and yet his writing showed him observing and reporting the external world with precision. He was a difficult man to get to know.

His meaning for the island of his birth, and for the world after the centuries of empires and colonies, "everything of value", as he put it in his Nobel lecture, was in his books: "I am the sum of my books." In time, that will be seen as his most appropriate epitaph.""[5]

In what concerns **his person**, here too critics and admirers have something to say too.

"As a man, Naipaul's sheer naked honesty about his own unpleasant, sometimes violent behaviour was bracing, and threatened at times to overwhelm his purely literary reputation. He told his biographer, Patrick French, for example, about how he had beaten his lover, Margaret Gooding, so badly around the face that she was unable to appear in public. He did not seek to hide the endless humiliation he visited upon his first wife, Patricia Hale. Lesser sins included being magisterially hypocritical about fellow authors, revering Anthony Powell, for example, to his face while deprecating him in private; and an overwhelming arrogance about his own gifts that, while justified, was not exactly attractive.

A famous literary feud took off between him and his erstwhile friend Paul Theroux after the latter saw one of his own books, affectionately inscribed to Naipaul, listed in a bookseller's catalogue; that slight resulted in a bitter act of vengeance, Theroux's book Sir Vidia's Shadow. (It might be noted in passing that female authors tend not to indulge in these acts of grandstanding; behaviour indulged in great men of letters would be reputation-destroying for women.)

Naipaul's legacy will never be entirely straightforward – which does not mean he should not be read, enjoyed, debated and critiqued. Salman Rushdie's brief tribute to Naipaul

[5]https://www.theguardian.com/books/2018/aug/12/vs-naipaul-obituary

indicates the complexities: "We disagreed all our lives, about politics, about literature, and I feel as sad as if I just lost a beloved older brother," he wrote on Twitter. In an era that yearns to render life in black and white, the complications of VS Naipaul are a reminder that it is more wisely seen in shades of grey."[6]

"He made enemies as easily as sipping tea. He said: "I read a piece of writing and within a paragraph or two I know whether it is by a woman or not. I think [it is] unequal to me." He physically abused Margaret Murray, his mistress of many years. He spoke openly about disliking overweight people and about visiting prostitutes. A bindi on a woman's forehead signifies, he said, "My head is empty."

He had as many ardent defenders. Ian Buruma, the editor of The New York Review of Books, thought it was a mistake to view Naipaul as "a dark man mimicking the prejudices of the white imperialists." He wrote: "This view is not only superficial, it is wrong. Naipaul's rage is not the result of being unable to feel the native's plight; on the contrary, he is angry because he feels it so keenly."

At its best, Naipaul's work made these questions nearly moot. He was a self-styled heir to Joseph Conrad, and a legitimate one. "This is what I would ask of the writer," he once said. "How much of the modern world does his work contain?" Naipaul's work contained multitudes — subtle and overlapping meanings, only rarely sledgehammer ones. He is the subject of an excellent biography, "The World Is What It Is" (2008), by Patrick French — a good starting point, along with "A House for Mr. Biswas," for those interested in Naipaul's work.

Naipaul was a difficult man. He cultivated an air of superciliousness. He treated interviewers the way cats treat mice, condescending to them and pouncing on their, in his view, naïve and ridiculous questions. Yet those who knew him also spoke of his personal warmth.

One example will suffice. In her new memoir, "A Life of My Own," the English biographer Claire Tomalin writes about becoming ill while at lunch with Naipaul in the early 1980s. He canceled both their orders and requested a pot of tea and a jug of hot milk, which they shared before he suggested a restorative walk by the river. "I decided Vidia was not only one of the great writers of his generation," she wrote, "he was also the kindest of men."

Naipaul overcame a great deal, including years of neglect, before making it as a writer. He had determination and a sense of destiny. "I knew the door I wanted," he wrote. "I knocked."[7]

"The greatest literary virtue of the Trinidad-born writer VS Naipaul, was instant readability. He constructed clear, irreducible sentences, and marshaled them into single-minded paragraphs. His control of language and the rhetoric of his novels were such that he could persuade you into belief even when his truths were only partly true.

Naipaul, the winner of the 2001 Nobel prize for literature, was regarded by many as the greatest novelist of his time. In his early fictions he trusted description, character, dialogue and event to evoke the world that had shaped him. Beneath the comedy and the almost kindly satire of these early works there are glimpses of the bleak view of human existence and effort and self-fictionalizing that were to become the key themes and motifs of his later work.

His fellow West Indians began having difficulties with Naipaul early in his career. He was accused of writing "castrated satire". A sentence in The Middle Passage that "history is built around achievement and creation; and nothing was ever created in the West Indies" has been held unforgivingly as proof that he was anti-West Indian. He has been accused of racial

[6] https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/aug/12/the-guardian-view-on-vs-naipaul-a-complicated-man-and-a-complicated-legacy
[7] https://www.nytimes.com/2018/08/12/books/vs-naipaul-appraisal.html

prejudice against people of African origin, for saying that Africa has no future, and for presenting women negatively.

In interviews he seemed to go out of his way to provoke. He remained unchastened, and his detractors continued reading him, watching for what came next. In 1983, a taxi-driver at Piarco airport in Trinidad pulled him aside and asked: "You is Naipaul?" When he owned up to the name the driver looked at him with compassion: "Look, you better travel with me, yes. We don't like you down here at all." He told this story with delight. Although he was severe on the US and Britain, it was his harsh accounts of India, the Islamic world and former imperial possessions that led to his being denounced as a spokesman for the west against developing cultures and societies.

In 2008, he gave fuel to his critics by allowing an authorized biography, The World Is What It Is, by Patrick French, to publicize bold confessions about his visits to prostitutes, intimate details of his obnoxious behavior towards Pat and his mistress, Margaret Gooding, and many of the cruelties attending his relationships with them and other people. He acted as if he did not care. He would sacrifice anyone or anything for his vocation.

He saw himself as a man without a place. With The Middle Passage, Naipaul had effectively written off Trinidad and the West Indies as places to live. After writing An Area of Darkness (1964), he knew that whatever it might mean to him, India was not home. Within months of the publication of The Mimic Men, the life he had been constructing for himself as a literary figure in the UK was shaken by Britain's new immigration laws.

He wrote to a friend about "a very special chaos" he felt coming to Britain, and reported feeling that "I could no longer stay here." He flirted briefly with the idea of living in Trinidad. In July 1968 he and his wife were settling in Canada, but by September had changed their minds and returned to the UK.

At the end of 1970 Naipaul's friends rescued him from his own dislocation. A bungalow on the grounds of Wilsford Manor in Wiltshire was secured for him at a minimal rent, and after 11 years as tenants there, the Naipauls' moved into their own house, Dairy Cottage.

His life from 1972 to 1995 was dominated by a triangular relationship with Pat, who stayed at home, and Gooding, an Argentinean woman whom Naipaul met in Buenos Aires in 1972. Their tempestuous affair was conducted in several continents for more than 20 years, and was terminated abruptly by Naipaul only in 1995, when Pat was dying of cancer and he met and proposed to Nadira Khannum Alvi in Pakistan. He received in this period almost every major literary award and recognition, including a knighthood in 1990. He established himself as a phenomenon and a spectacle, "the writer" personified."[8]

In **conclusion**, "Naipaul has earned a reputation as one of the most gifted prose stylists of the twentieth century as well as one of the most controversial critics of the effects of imperialism in the Third World. Employing a variety of literary idioms, from short stories to essays to mixed-genre pieces that blend autobiography, fiction, and journalistic reporting, Naipaul describes the bitter legacy of colonialism on personal and societal levels. The early novels and short stories, based loosely on his own experiences growing up in Trinidad, have been acclaimed for their narrative skill, colorful use of West Indian dialect, and wry humor as they express themes of individual rootlessness and cultural deprivation that are the effects of colonial history. The characters in his early short fiction are often depicted as alienated from the societies in which they are born, as they spend their lives trying to escape or to build a sanctuary they can call their own. Naipaul's later novels, historical essays, and social commentaries based on his extensive travels throughout Africa, Asia, South America, and the

[8] https://www.theguardian.com/books/2018/aug/12/vs-naipaul-obituary

Carribean, continue to explore the relation of colonialism to the loss of cultural identity, but without the humor that was a hallmark of his earlier fiction writing. The later works, while being admired for their keen observation and clear descriptive style, have garnered intense criticism for their often bleakly negative appraisal of cultures ravaged by centuries of oppression, particularly by the people of the regions he describes. Naipaul has won numerous literary awards in Britain—including the Somerset Maugham Award, the Hawthornden Prize, and the Booker Prize—and his name repeatedly appears on lists of candidates for the Nobel Prize in Literature."[9]

BIBLIOGRAPHY

Electronic sources:

https://www.enotes.com/topics/vs-naipaul/critical-essays/naipaul-v-s

https://www.nytimes.com/2018/08/12/books/vs-naipaul-appraisal.html

https://www.theguardian.com/books/2018/aug/12/vs-naipaul-obituary

https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/aug/12/the-guardian-view-on-vs-naipaul-a-complicated-man-and-a-complicated-legacy

https://www.enotes.com/topics/vs-naipaul/critical-essays/naipaul-v-s

[9] https://www.enotes.com/topics/vs-naipaul/critical-essays/naipaul-v-s

THE PROGRESSIVE ARCHITECTURALPERSPECTIVE OF WILLIAM GOLDING'S NOVEL THE SPIRE

Alina Maria Ungureanu
Lecturer, PhD, University of Piteşti

Abstract: William Golding's work is rich in image patterns and complex thematic interrelationships, approaching a more poetic rather than a prose composition. The textual richness is achieved by exploring the structural techniques. In the novel "The Spire", Golding is considered to have achieved an almost perfect mathematical description. The exactness of the details is what really impresses the reader.

Keywords: fiction, symbols, precision, imagery

All of Golding's novels challenge the reader's mind and spirit and *The Spire* is no exception, being original both in theme and in symbolism. The line between reality and illusion might be confusing since Jocelin, the main character, is on the edge of madness. The denial of the real situation makes him descent into irrationality.

As in the earlier novels, in *The Spire*, William Golding continues to explore the darkness of man's nature. The psychological analysis is achieved due to the process of building the spire. Considering its pattern, one might say that Jocelin's soul went up and down throughout the novel. The taller the spire was, the deeper his dehumanization became. "Hence, the higher Jocelin lifts himself up, the lower he falls; and the fall of the exalted self leads to the rise of the humble."[1]

The moral vision which is presented in *The Spire* includes the psychological theories that Golding had previously presented in his novels. They form the background for the writer's permanent progress just as Jocelin's insatiable will creates the premises for the architectural form of the spire.

The problem is related to the reality of Jocelin's vision. One can not assert if the vision is real. The dean is supposed to pass from metaphysical vision to the physical one, this implying also the Dean's contemplation of the finished spire. The essence of Golding's analysis focuses on the progression from sight into insight: "no human seeing can be truly human unless all things are made one, if only for an instant."[2] The writer's aspiration is to make the reader aware of the character's need to achieve wholeness and for Jocelin first comes the vision, then the sight and the insight.

It is the vision that makes Jocelin forget about human needs and ecclesiastical duties, putting everyone's life in danger, his vision being the initial stimulus for the construction of the spire, the Dean being sure that this is God's will. Still it is Jocelin's will that fuels his obsession and unconscious sexuality.

In *The Spire*, Golding's use of language and compositional structure offers a complex textual richness to his fiction. From this point of view, Crompton compared Golding's novel with the famous poem *The Waste Land*: "*The Spire* is essentially a dramatic poem on the lines of *The Waste Land*. In many ways, it is curiously similar to *The Waste Land*, and not the

[1] Bufkin, 1978:144
[2] Kinkead-Weekes, 1987: 73

last in its power of arousing echoes which constantly refer one out to a variety of works and with varying degrees of significance. In some cases, the echo arouses little more than the pleasing sense of recognition."[3] But what is important for the narrative considerations are the subtle imagistic and linguistic complexities that disclose the progressive character of the novel.

The subject of William Golding's novel is centred on Jocelin, the Dean of the cathedral *Virgin Mary*, and his desire of adding a four-hundred foot spire to the existing church which doesn't apparently have a proper foundation to support the new construction. In order to see the building of the spire, one should first see Jocelin's evolution. *"The Spire* is composed of three phases of four chapterseach, corresponding to the three phases of Gothic tragedy - rise, apex, fall."[4]

The theme of the novel, namely the theme of pride, is to be identified even from the beginning of the book when Jocelin, after having had his vision, seems to create a special connection with the divinity, this making him feel even more infatuated. One common repeated gesture that shows Jocelin's pride is the fact that he lifts his chin whenever there appears a problem. The so-called *chin up* becomes theleitmotif of his pride: "He was laughing, chin up, and shaking his head. God the Father was exploding in his face with a glory of sunlight through painted glass, a glory that moved with his movements to consume and exalt Abraham and Isaac and then God again. The tears of laughter in his eyes made additional spokes and wheels and rainbows." (Golding, 1964:7) But Jocelin is dominated not only by pride, but also by a strong ambition. His pride placed him in competition with God, but his ambition will eventually change everything into a great tragedy.

At first, Jocelin is the only character who dreams of such *a diagram of prayer*, the other characters, including: Father Anselm, Pangall and Roger Manson, are against the construction. During the process of building, the master builder becomes emotionally involved in the projection, too, since it was also about his professional prestige. Although opposed in other respects, Jocelin needs Roger to build the spire in the same way in which metaphysical will needs rational consideration in order to complete the artistic process.

At the beginning of the novel there are presented three dramatic confrontations that Jocelin has first with Pangall, then with Father Anselm and Roger Manson. The caretaker opposes to the building of the spire as he is permanently harassed by the workmen because of his impotence and, as if foreshadowing his fate, he is afraid that: „One day, they will kill me"(Golding, 1964:14). Father Anselm, Jocelin's friend and confessor, fears that the workers will sing filthy songs and this fact is not appropriate for a church.

The conflict that Jocelin has with Roger implies the dichotomy between faith and reason. In order to support the master builder, his wife, Rachel, recollects the words of her husband's teacher: "Forgive me my Lord but I must say it, I know a little about these things; I remember what Roger's old master said. "Child —" he called me child, you see because Roger was his assistant then — "Child, a spire goes down as far as it goes up —'' or was it "Up as far as it goes down''? But what he meant you see was —' and then she leaned her head on one side, smiling mysteriously, one finger sticking in Jocelin's face '— was that there has to be as much weight under a building as there is over it. So if you are going up four hundred feet you will have to go down four hundred feet." (Golding,1964:43) But Jocelin is stubborn enough to believe in miracles and he convinces Roger to build the spire even if he knows that the cathedral is built in a marshy place.

Another important aspect which determines the further actions is related to the letter that Jocelin receives from Lady Alison, his aunt, a former mistress of the king. She is the one

[3]Crompton, 1967:66
[4] Bufkin, 1978: 137

that provided her nephew with the funds necessary to build the spire in exchange of a tomb for herself in the cathedral. But this wasn't Lady Alison's only goal. She also wanted a promotion for Jocelin. Thus, the building of the spire becomes also a problem of corruption and moral trumpery.

The first two chapters of *The Spire* represent the foundation of the novel by presenting both the characters and the motifs of the further story. The tense atmosphere that is presented at the beginning becomes gloomy in the following chapters. The incessant rain that has begun floods the foundation pit with the stink of the corpses from the nearby graves, the oppressive atmosphere being intensified by the chancellor's madness.

But the central event of this part is represented by Jocelin's discovery of Goody Pangall's infidelity: "He saw they were in some sort of tent that shut them off from all other people, and he saw how they feared the tent both of them, but were helpless. Now they were talking earnestly and quietly; and though Goody shook her head again and again, yet she did not go, could not go, it seemed, since the invisible tent was shut round them."(Golding, 1964:57)

The scene makes Jocelin act as a betrayed lover and what follows shows that his interest in Goody is more than just clerical. Sexual implications are also involved in the triangle that Jocelin, Pangall and Goody form. Jocelin arranged Pangall's marriage to Goody because he knew about his impotence and supposed that their marriage would not be consumed, but Roger changed everything. "Then an anger rose out of some pit inside Jocelin. He had glimpses in his head of a face that drooped daily for his blessing, heard the secure sound of her singing in Pangall's Kingdom. He lifted his chin, and the word burst out over it from an obscure place of indignation and hurt. 'No!'" (Golding, 1964:58)

The following chapters focus on Jocelin's struggle to raise funds for the construction and its continuous building, but the most important and dramatic aspect is related to the discovery that the earth is moving at the bottom of the foundation and so do the pillars that support the cathedral.

On the other hand, Goody becomes pregnant with Roger Manson, while Pangall's disappearance is associated with the new pavement of the foundation pit, the caretaker becoming the sacrificial victim that the demonic fertility ritual of the workmen needed in order to be prosperous. It ended with Pangall's burial beneath the crossways in the foundation pit as Jocelin remembers to have found a mistletoe twig: "He was staring down — down past the ladders, the floors of wood, the vaulting, down to a pit dug at the crossways like a grave made ready for some notable. The disregarded bale fires shuddered round the horizon, but there was ice on his skin. He was remembering himself watching the floor down there, where among the dust and rubble a twig with a brown, obscene berry lay against his foot. He whispered the word, in the high, dark air. 'Mistletoe!'"(Golding, 1964: 156) The "mistletoe has rich range of implications: it is sacred, protects one against witchcraft, promotes fertility, and is associated with sacrificial killing."[5]

In his deathbed vision, Jocelin sees the noseless men become "all people naked, creatures of light brown parchment, which bound in their pipes or struts. He saw them pace or prance in sheets of woven stuff, with the skins of dead animals under their feet and he began to struggle and gasp to leave this vision behind him in words that never reached the air."(Golding, 1964:222) They are the messengers of death.

Pangall's death and burial at the crossways in order to secure the builders' luck reminds us of a famous Romanian ballad *Monastirea Argeșului* which is based on the idea that nothing can be built without sacrifice or even self-sacrifice. *The Spire* is both about sacrifice, but also about the punishment of some characters as Goody Pangall and Roger

[5] Babb,1970:154

Manson who broke the rules of the moral code. Besides the sacrifice of some characters, building the cathedral is marked by lust, murder and sin, thus giving the impression of being not one of "God's glory, but of the weight of man's building."(Golding, 1964: 67)

Jocelin and Mason represent the spiritual and physical aspects of a human being. They are dependent upon each other, they can not build the spire one without the other. It is not only about Jocelin's inner struggle, but also about his world vision and Roger's, about stubborn irrationality and rational pragmatism.

Since Jocelin wants to build in faith, it is Roger Manson who assumes responsibility for the construction and has some solid arguments in order not to build it. The dramatism of the situation is also rendered in the following fragment: "I know how much the spire will weigh, and I don't know how strong it'll be. Look down, Father — right over the parapet, all the way down, past the lights, the buttresses, all the way down to the cedar top in the cloister (…). I have to save weight, bartering strength for weight or weight for strength, guessing how much, how far, how little, how near, until my very heart stops when I think of it. Look down, Father."(Golding, 1964:117)

As the spire continuous to grow, not only Jocelin suffers a psychological decline, but also Roger Manson and his *army* of workmen: "There was seldom measured speech in the cone now; silence, or muttered argument, or sudden spats of temper. Sometimes there were gusts of laughter. Now and then, there were tears." (Golding, 1964:148) They are all worried because of the precarious stability of the spire. It is the moment when the Dean tells them about his *angel*, which is represented by the pain in his spine, and about his vision.

Although it is the vision that made Jocelin's mind create the mingled feelings in his soul and triggered the construction of the spire, it only appears narrated towards the end of the novel: "One evening (…) a feeling rose from my heart. It grew stronger, reached up until at the utmost tip it burst into a living fire (…) which passed away, but left me now transfixed. For there, against the sky, I saw the nearest pinnacle; and it was the exact image of my prayer in stone (…) a fountain burst up from me, up, out, through, up with flame and light, up through (…) an implacable, unstoppable, glorious fountain of the spirit, a wild burning of me for Thee (..)The vision left me at last; and the memory of it, which I savored as manna, shaped itself to the spire, fitted into a shape, the center of the book, the crown, the ultimate prayer!" (Golding, 1964:191-193)

From now on the presence of demons is felt repeatedly by Jocelin. "He stood on the pavement of the crossways. He listened for a while and the cable tightened as he heard the beast pawing at the windows of the clerestory, trying to get in. But now there was more than one. They were legions. They were everywhere outside, they tried the doors and windows, as if mustering and planning the final assault." (Golding, 1964: 160-161)

But Jocelin's psychological and physical decline begins earlier in the novel, with Goody's death, the Dean acquiring a new perspective on the reality and the power to control Roger: "Now, if I told him to build a thousand feet high, he would do it. I've got what I wanted." (Golding, 1964:139)

Another problem that appears in the novel is *the matter of the candles* which underlines the theme of Anselm's preoccupation with monetary acquisition, a number of depositions having been drawn against Jocelin over the past two years of construction. But when the Visitor, the legal representative of the tribunal, asks the Dean to justify the absence of burning candles, he claims that the work has provided certain glory to the cathedral, too: "It was a kind of service. I was there, and they were there, adding glory to the house."(Golding, 1964:165) Still, this plea doesn't change the decision that Jocelin should be isolated at his house.

Jocelin wants to avoid responsibility for his actions and finds the opportunity in his aunt's idea that he is a victim of witchcraft. It is Father Adam who tries to change the Dean's

vision by teaching him how to pray, but his attempt fails since Jocelin only remains preoccupied with the value of his own *prayer* and that is the construction of the spire as he himself admits with absolute pride: "My spire pierced every stage, from the bottom to the top!" (Golding, 1964:198)

The last two chapters of the book present the new confrontations that Jocelin has both with Father Anselm and Roger Manson. But compared to the confrontations that he had in the first chapters, this time the Dean comes to ask for forgiveness, being also concerned about the stability of the spire: "Once you said I was the devil himself. It isn't true. I'm a fool. Also I think — I'm a building with a vast cellarage where the rats live; and there's some kind of blight on my hands. I injure everyone I touch, particularly those I love. Now I've come in pain and shame, to ask you to forgive me."(Golding, 1964:210-211)

But the novel doesn't offer a clear answer if Jocelin was or was not forgiven. In fact, he is not sure if the spire is something for which he has to be forgiven. Jocelin considers that the passage of time will reveal the true value of the spire which he can see as a complete beautiful architectural object only in the moment of dying.

As Golding himself thought, one should also focus on the aesthetic character and interpretation of Jocelin's actions which are only to be seen at the end of the novel: "after all the theology, the ingenuities of craft, the failures and the sacrifices, a man is overthrown by the descent into his world of beauty's mystery and irradiation."[6] The spire is an object of beauty in Jocelin's last vision on his deathbed. From an imaginary structure, the Dean's dream becomes a real projection: "It was slim as a girl, translucent. It had grown from some seed of rose colored substance that glittered like a waterfall, an upward waterfall. The substance was one thing, that broke all the way to infinity in cascades of exultation that nothing could trammel." (Golding, 1964: 223)

Building the spire of the cathedral isn't an easy job for Jocelin. The atmosphere that his dream creates is marked by both spiritual and pagan elements just like the man's dualism, Golding's method consisting in "setting up a tension between two contradictory …patterns."[7]

As the narrative unfolds, Jocelin's death is a way of escaping from suffering. His death becomes his salvation. The symbol which the Dean is associated with is the eagle, that is considered to be the bird of freedom.

The figurative architecture of the novel consists in the symbolism of the elements used to render Jocelin's rise and fall. The novel envisions both the process of building the spire, but also that of the Dean's transformation.

In contrast with the theme of *The Spire*, the first important symbol to be noticed in Golding's novel is *the light*. It changes everything: people, things and even dust, which "danced in the sun between them."(Golding, 1964: 14) The light has different forms in the novel. It is the light that appears when he prays, the spark of the sun, the light that illuminates Jocelin's aunt burial place. The light is associated with hope, faith and aspiration. But in Golding's novels there is this dichotomy between life and death, light and darkness, good and evil, the Dean being actually motivated by the blindness of his vision. Step by step, even the light becomes grey in *The Spire*, not only the soul of the characters. The darkness in Jocelin's life is also associated with his physical degradation.

A symbol connected to that of the *light* is the symbol of *fire* that deals with the intensity of feelings which increases throughout the novel. As in the case of the light, the symbol of fire appears under different forms. The proper meaning appears in Pangall's story when the cathedral was saved from fire by his great-great-grandfather. Then, the fire in Jocelin's soul has a figurative meaning, thus emphasizing its dichotomous image: "He was

[6] Golding, 1982: 166-167
[7] Tiger, 2003:119

too sullen, too curt, too apt to burst into raging flames of temper."(Golding, 1964:113) Fire represents both spirituality and paganism, but also passion and faith.

The symbol of the *pit* becomes recurrent in the novel. It signifies the idea of a grave which is ironically described by Jocelin himself as "a pit to catch a dean"(Golding, 1964:39) But the image of the pit is not only physical, it is also about the pit in Jocelin's soul: "Then an anger rose out of some pit inside Jocelin."(Golding, 1964: 58)

The symbol of *water* which floods everything: the pit, the cathedral, the streets and even the graves appears ever since the first descriptions of the book in terms that overwhelm Jocelin and involve the presence of water: "For the water, with guessed-at stealth, had invaded the graves of the great on either side of the choir or between the arcades of the nave."(Golding, 1964:53)

The rain is an everlasting threat for Jocelin and the workers. A representative scene is the one in which the Dean drives in the Holy Nail, a scene in which the rain definitely prevents the progress of the spire: "The storm had swung from the south east to the east, so there was a lee at the west end of the cathedral. Since the water was unblown here, it cascaded down the front from a dozen gullies, spouted from stone mouths, and washed in a constant sheet over the gravel before the steps."(Golding, 1964:170) The pattern of the spire is based on the swimming world. Everything seems to float: the buildings, the noseless men, the pillars at the crossways, Jocelin's thoughts.

But the most important symbol of the novel is the spire itself which makes reference both to aspiration and instinct. On the one hand, considering Pangall's impotence, Jocelin's unknown desire for Goody and the representation of the church as a man lying on his back, the spire might represent the image of a phallus. "The model was like a man lying on his back. The nave was his legs placed together, the transepts on either side were his arms outspread. The choir was his body; and the Lady Chapel where now the services would be held, was his head. And now also, springing, projecting, bursting, erupting from the heart of the building, there was its crown and majesty, the new spire."(Golding, 1964:8)

On the other hand, the symbolism of the spire is much more complex. The spire may be compared to a mast and the cathedral to a ship. But, just as a ship can not be built on dry land, the spire can not be built on that cathedral.

Another interpretation is that the unstable spire makes reference to Jocelin's degrading spine, the Dean interpreting the burning heat in his back as an angel that comforts or punishes him depending on the warmth or pain he feels.

The last comparison of the spire is with the apple tree, the tree of knowledge: "*It's like the appletree!"*(Golding, 1964: 223) says Jocelin when seeing the complete spire for the first time. This comparison makes reference to the Garden of Eden and humanity's first sin, that of temptation. Jocelin is tempted to taste the fruit of infamy since he neglects his duties and abandons the people who need him the most.

But whatever the spire is compared to, it marked and changed Jocelin's fate. He succeeded in creating *the bible in stone*, thus accomplishing his destiny. William Golding successfully combines in *The Spire* a series of myths, beliefs andscientific considerations that give to the novel the complexity of a mathematical description and of a profound psychological analysis.

BIBLIOGRAPHY

Babb, 1970- H. S. Babb, *The Novels of William Golding*, Ohio State University Press;

Bayley, 1986- J. Bayley, *William Golding: the Man and his Books*, London, Faber and Faber;

Bufkin, 1978- E. C. Bufkin , *The Spire: The Image of the Book* in *William Golding. Some Critical Considerations* edited by Jack Biles & Robert Evans, The University Press of Kentucky;

Crawford, 2002- P. Crawford, *Politics and History in William Golding: The World Turned Upside Down*, University of Missouri Press;

Crompton, 1967- D.W.Crompton, *The Spire*, Critical Quarterly, 9;

Currie,1998- M. Currie, *Postmodern Narrative Theories*, Macmillan;

Dickson, 1991- L. Dickson, *The Modern Allegories of William Golding*, University of South Florida Press;

Golding, 1964- W. Golding, *The Spire*, London, Faber and Faber;

Golding, 1982 – W. Golding, *A Moving Target*, New York, Farrar;

Kinkead-Weekes, 1987- M. Kinkead-Weekes, *The Visual and the Visionary in Golding* in *William Golding: The Man and His Books*, edited by John Carey, New York, Farrar;

Redpath, 1986- P. Redpath, *William Golding: A Structural Reading of His Fiction*, London, Vision Press Ltd.

Tiger, 2003- V. Tiger, *William Golding: The Unmoved Target*, London and New York, Marion Boyards Publishers Ltd.

LOVE, LITERATURE, HISTORY AND PHILOSOPHY AT VICTOR HUGO

Ioana Bud
Lecturer, PhD, North University Center of Baia Mare, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract : By his overflowing personality, by the immensity of his work, by his theoretical contribution, Victor Hugo was not only the leader of the Romantic school, but also one of the most representative writers of the 19th century. The paradox of the romance / love story dyad often corresponds in Hugo's work to the problem of a double anchoring of history / philosophy. Our purpose is not to show, between history and literature, a convergence which disqualifies one or the other more, but to highlight this mixture, this history of lives which is grafted on the fabric of history.

Keywords: Love, literature, history, romanticism.

« Un des traits caractéristiques du XIX^e^ siècle littéraire en France est un développement tout particulier du genre romanesque, le roman participant à tous les bouleversements de la société française »[1], le roman étant lié, plus qu'aucun autre genre littéraire à l'évolution de cette société, et, en même temps, étant renouvelé par le Romantisme. Par sa personnalité débordante, par l'immensité de son œuvre, par son apport théorique, Victor Hugo a été non seulement le chef de fil de l'école romantique, mais aussi l'un des écrivains les plus représentatifs du XIX^e^ siècle. Son génie poétique est précoce. À 15 ans il obtient une mention de l'Académie française, à 17 ans il est couronné par les *Jeux floraux* (concours poétique annuel, de Toulouse dès 1323). En 1819 il fonde la revue le «Conservateur littéraire » où, durant les deux années de son existence, Victor Hugo publie 272 articles. Plein d'ambition, il a déclaré « je veux être Chateaubriand ou rien ». En 1822 paraît son premier volume de vers, les *Odes*, qui lui valurent une pension de la part du Roi. La même année il épouse son amie d'enfance Adèle Foucher. Ses romans sont la partie la plus universellement connue de son œuvre. « Chose rare, la carrière romanesque de Victor Hugo s'étend sur un demi-siècle, de *Han d'Islande* (1823), roman noir, au roman historique qu'est *Quatre-vingt-treize* (1874), en passant par *Bug - Jargal* (1825), *Notre-Dame de Paris* (1830), *Claude Gueux* (1834), *Les Misérables* (1862), *l'Homme qui rit* (1869).»[2]

Le paradoxe de la dyade roman / histoire d'amour corresponde souvent dans l'œuvre de Hugo à la problématique d'un double ancrage histoire / philosophie. Notre propos n'est pas de montrer, entre l'histoire et littérature, une convergence qui disqualifie davantage l'une ou l'autre, mais de mettre en lumière ce mélange, cette histoire des vies qui se greffe sur le tissu de l'histoire. Quant à l'histoire, le lecteur de nos jours devrait impérativement prendre en compte le contexte socio-historique pendant lequel les romans ont été écrits, mais aussi le

[1] *La littérature française au XIX^e^ siècle*, Universitatea din Cluj – Napoca, Facultatea de Filologie, Catedra de Filologie Romanică, Cours publié sous la direction de Maria Vodă – Căpușan, 1989, p.82.
[2] *La Muse française*, juillet 1823, repris dans *Littérature et philosophie mêlées*, « Sur Walter Scott », 1834, *apudIdées sur le roman, Textes critiques sur le roman français XII^e^ –XX^e^ siècle*, sous la direction de Henri Coulet, professeur émérite à l'Université de Provence, assisté de Rose Fortassier, professeur émérite à l'Université de Lyon III, Paris, Larousse 1992, p. 243.

régime politique sous lequel l'action se passe. Au long de cette recherche, notre but est celui d'éclairer cet aspect particulier du roman hugolien, en soulignant le mélange romanesque, politique et philosophique et en donnant au lecteur de cet article l'envie de lire ou de relire ces deux romans de Victor Hugo sur lesquels s'appuie notre recherche : *Notre – Dame de Paris* et *Les Misérables*.

Les circonstances concernant l'écriture de ses deux romans ont leur importance particulière: par exemple, lorsque Victor Hugo se mit à écrire *Notre-Dame de Paris*, à l'âge de vingt-huit ans, il était déjà le chef de fil de cette littérature, qui n'était pas encore appelée romantique. Il s'était affirmé dans la poésie (n'oublions pas le recueil publié en 1856, *Les Contemplations*) et surtout dans le théâtre (il a commencé par élaborer la théorie du drame romantique - Préface de *Cromwell*, 1827, pièce qui n'a jamais été représentée à cause de sa longueur excessive, puis dans d'autres pièces de théâtre: *Marion Delorme* (1829), *Hernani* (1830)), alors il fallait le faire aussi dans le domaine du roman[3]. Victor Hugo s'est affirmé pendant la Restauration (1815 -1830), ce régime qui a pris la suite de l'Empire avec Louis XVIII (roi de 1815 à 1824) et puis Charles X (roi de 1824 à 180). À la chute de Napoléon, la France retrouve la paix extérieure et la monarchie est restaurée au profit des Bourbons. Le 8 juillet 1815, Louis XVIII rentre de son seconde exile, alors que Fouché (duc d'Otrante, ministre de la police jusqu'en 1810) et Talleyrand (prince de Bénévent, ministre des affaires étrangères) dirigent un gouvernement provisoire. Le pays était menacé par des troubles et des règlements de comptes : la défaite de Napoléon, l'occupation du pays, le retour d'exil des royalistes les plus déterminés, les « ultras». Victor Hugo compose *Notre-Dame de Paris* au début de la monarchie de juillet : « Le romantisme, courant intellectuel qui domine alors la peinture (Géricault, Delacroix), la musique (Berlioz), la littérature (Hugo, Musset, Lamartine, Vigny, George Sand) ne reste pas insensible à la question sociale »[4]. La Révolution de 1830 éclate et le 31 juillet, au balcon de l'Hôtel de Ville, un réputé prince libéral, Louis –Philippe, duc d'Orléans devient « roi des Français ». Pendant ce temps –là certains départements ruraux atteignent leur population maximale, à côté des mouvements migratoires saisonniers en direction de Paris ou de grandes villes. Il s'agit d'une population misérable, à la fois inquiétante et fascinante pour les contemporains : c'est le moment où Eugène Sue publie les *Mystères de Paris* (1842), tandis que Victor Hugo commence, en 1840, la rédaction de ce qui va s'intituler *Misérables* (monument de la littérature universelle, avec 37 adaptations cinématographiques). Car, le premier titre du roman a été *Les Misères*, roman où il s'intéresse des gens qui vraiment vivent dans la misère : « Figurez-vous la population maladive et étiolée, des spectres au seuil des portes, la virilité retardée, la décrépitude précoce, des adolescents qu'on prend pour des enfants, de jeunes mères qu'on prend pour de vieilles femmes, les scrofules, le rachis, l'ophtalmie, l'idiotisme, une indigence inouïe, des haillons partout, on m'a montré comme une curiosité une femme qui avait des boucles d'oreilles d'argent ! »[5]. Il va arrêter l'écriture des *Misères* pour s'impliquer dans la politique. Quant aux circonstances d'écriture et de la publication des *Misérables*, nous devons remarquer le fait que Victor Hugo était en exil. En 1848 (au moment de la Seconde République) il a opéré un glissement très clair entre la Gauche, vers des positions républicaines, en opposition directe à Louis - Napoléon Bonaparte (car élu député en 1848 et 1849, il apporte d'abord son soutien au roi, puis il passe à l'opposition). Il tente même

[3] Nous devons souligner le fait que cette raison n'était pas la seule en ce qui concerne l'écriture *de Notre –Dame de Paris*: on ajoute encore les problèmes financiers, car Victor Hugo s'est marié, alors il devait se débrouiller pour gagner sa vie. En plus, son éditeur, qui était très content de ses recueils poétiques, lui a demandé d'écrire un roman à la façon de Walter Scott.

[4] Daniel Rivière, *Histoire de la France*, Paris, Hachette, 1986, p. 245.

[5] Victor Hugo, *Les Caves de Lille*, mars 1851, http://www.scmsa.eu/archives/Hugo_Caves_de_Lille.pdf, consulté en ligne le 10.04.2020, 19:19.

d'organiser, vainement, la résistance populaire au coup d'État du futur empereur, le 2 décembre 1851. Sa tête étant mise à prix, il quitte la France et s'enfuit à Bruxelles, puis à Jersey, jusqu'en 1855, ensuite à Guernesey. Coupé de la tombe de sa fille Léopoldine et du milieu théâtral et politique, Hugo se mit à écrire, travaillant au moins 8 heures par jour et reprenant le manuscrit des *Misères* et en changeant complètement sa dimension avec une foule d'ajouts, sans changer pourtant les personnages et la trame narrative. Mais, nous ne devons pas confondre les deux réalités historiques : l'une dans laquelle Victor Hugo vit, et l'autre, dans laquelle se déroule l'action des romans : fin du Moyen Âge (plus précisément, 1482). Donc, l'époque de l'histoire et celle de la rédaction sont différentes : le XV^{e} siècle / le XIX^{e} siècle. Hugo fait aussi la critique des pouvoirs politiques de Louis XI (roi entre 1461 – 1483), connu par l'histoire comme un roi cruel et superstitieux (Claude Frollo lui est aussi préoccupé par l'alchimie), celui qui a affirmé « Je suis la France »[6]. *Les Misérables restent* un monument de la littérature romantique, un roman réaliste qui dépeint la vie en France, mais aussi un grand roman romantique, où l'amour a toute sa place.

En ce qui concerne l'amour, ce thème a une place bien définie dans ses romans : nous pouvons affirmer même qu'il s'agit des romans avec des amours compliqués. Dans *Notre-Dame de Paris* la belle bohémienne Esméralda est aimée par quatre hommes, aussi différents que possibles, provenant des couches différentes de la société : Claude Frollo (le vicaire de la cathédrale, symbole des moines débauchés, descendant des personnages de Rabelais ou de Marguerite de Navarre), le capitaine Phœbus de Châteaupers (celui qui va épouser une jeune fille aristocratique, Fleur-de-Lys), le poète raté Pierre Gringoire (personnage qui a réellement existé. Le lecteur le découvre dans les premiers deux livres, lui étant l'auteur d'un mystère, c'est-à-dire, une pièce de théâtre à sujet religieux) et le sonneur de la cloche de Notre-Dame, Quasimodo, qui s'éprend d'un amour sans espoir, artificiel. Quasimodo était le bossu élu pape des fous, justement en raison de sa laideur. Il y a dans *Les Misérables* un conglomérat de romans: un roman historique avec l'évocation de la bataille de Waterloo et la description détaillée de l'émeute républicaine de 1832 du Cloître Saint – Merry. Un roman policier avec l'inspecteur Javert, tout le temps aux trousses de Jean Valjean. Vient ensuite un roman d'amour avec la touchante idylle entre Marius et Cosette et un roman réaliste, de type balzacien, avec la description des milieux bourgeois ou populaires et les portraits des héroïques combattants de 1832. Mais, par –dessus de tout, *Les Misérables* est un roman démocratique qui oppose au bourgeois égoïste et satisfait le peuple opprimé, souffrant et misérable (et on comprend par ce dernier syntagme une personne qui manque de ressources, digne de pitié et c'est dans ce sens qu'il faut prendre ce terme dans le roman de Victor Hugo) : « Poète national par excellence, Hugo incarne la France qui se reconnaît en lui tout comme l'Italie se reconnaît en Dante, l'Angleterre en Shakespeare, la Russie en Pochkine ou la Roumanie en Eminescu »[7].

La dimension philosophique du roman est visible dès le début, lorsque le narrateur avoue dans sa *Préface* que c'est sur ce mot grec « ananque » que c'est construit le livre : «ΑΝΑΓΚΗ. Ces majuscules grecques, noires de vétusté et assez profondément entaillées dans la pierre, je ne sais quels signes propres à la calligraphie gothique empreints dans leurs formes et dans leurs attitudes, comme pour révéler que c'était une main du moyen âge qui les avait écrites là, surtout le sens lugubre et fatal qu'elles renferment, frappèrent vivement l'auteur »[8]. La notion de la fatalité c'est le fil directeur de *Notre – Dame de Paris*, ensuite des *Misérables* et, également du roman *Les travailleurs de la mer*. Le narrateur s'imagine qu'il veut écrire ce mot sur les murs de la Cathédrale, mais, dans le roman, il nous montre

[6] Daniel Rivière, *Histoire de la France*, œuvre citée, p. 89.
[7] Ion Brăescu, *Cours de littérature française (Dix – neuvième siècle),* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1963, p. 109.
[8] Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1831, Un texte du domaine public. Une édition libre Bibebook, p. 6.

Quasimodo graver ces lettres sur cet endroit. Donc, la fiction et la réalité se rejoignent : « L'homme qui a écrit ce mot sur ce mur s'est effacé, il y a plusieurs siècles, du milieu des générations, le mot s'est à son tour effacé du mur de l'église, l'église elle-même s'effacera bientôt peut-être de la terre. C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre. Février 1831»[9]. Nous découvrons aussi cette notion de fatalité sous plusieurs angles: par exemple, la fatalité des lois qui peut devenir mortelle (la loi du célibat qui fera de cet archidiacre une victime). La fatalité est soutenue par l'image de l'araignée, plus précisément de la toile d'araignée et celle de la mouche. L'araignée représente le symbole de la fragilité « qui évoque une réalité d'apparences illusoires, trompeuses »[10]. Nous pouvons considérer cette mouche comme le symbole d'Esméralda qui, tout au long du roman, est prise dans la toile épouvantable de la jalousie. En généralisant, c'est l'*ananche* du cœur qui plane sur tous les personnages.

Pour les *Misérables*, la dimension philosophique représente une question du progrès individuel. Même l'histoire insérée dans le roman est toujours liée à cette question de progrès: « Tant qu'il n'existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers et, compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles »[11].

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que tout lecteur avide d'amour, d'histoire, de philosophie et de littérature trouvera chez Victor Hugo cette coexistence des thèmes, des motifs et des récits qui puissent satisfaire son goût, car, en les mélangeant dans la trame romanesque, Victor Hugo a voulu obtenir un roman « total ». Quant aux rapports présent-passé, nous remarquons un écart temporel accentué, l'histoire n'étant pas seulement un exemple pour la contemporanéité, mais aussi l'origine et l'explication du présent.

BIBLIOGRAPHY

Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1831, Un texte du domaine public. Une édition libre Bibebook.

Victor Hugo, *Les Misérables*, 1862, Un texte du domaine public. Une édition libre Bibebook.

Bibliographie critique:

Brăescu Ion, *Cours de littérature française (Dix – neuvième siècle),* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1963.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A., 1982.

La littérature française au XIX^e^ siècle, Universitatea din Cluj – Napoca, Facultatea de Filologie, Catedra de Filologie Romanică, Cours publié sous la direction de Maria Vodă – Căpuşan, 1989.

Idées sur le roman, Textes critiques sur le roman français XII^e^ –XX^e^ siècle, sous la direction d'Henri Coulet, professeur émérite à l'Université de Provence, assisté de Rose Fortassier, professeur émérite à l'Université de Lyon III, Paris, Larousse 1992.

Rivière, Daniel, *Histoire de la France*, Paris, Hachette, 1986.

Victor Hugo, *Les Caves de Lille*, mars 1851, http://www.scmsa.eu/archives/Hugo_Caves_de_Lille.pdf, consulté en ligne le 10.04.2020, 19:19.

[9] *Idem*, p. 7.
[10] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A., 1982, p. 60.
[11] Victor Hugo, *Les Misérables*, 1862, Un texte du domaine public. Une édition libre Bibebook, p. 7.

THE BIG SMALL WORLD IN AMOS OZ'S "A TALE OF LOVE AND DARKNESS"

Anca Bădulescu
Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract:On the 29th November 1947 the United Nations vote for the partition of Palestine and the creation of a small Jewish state. Amos Klausner's childhood and adolescence world, the basement apartment in Jerusalem, is even smaller. When almost fifteen years old, Amos chooses to change his name and the world he wants to live in: Kibbutz Hulda, an even smaller, limited world. Whereas the concentric circles cause Amos's worlds to dwindle, they also open up towards the big world of Jewish history and suffering. While being a 'novel of manners', and a memoir Amos Oz's novel is at the same time a Bildungsroman, which explores the coming of age of the narrator. The sudden leaps from past to present and from present to past are threaded by the traumatic event of Amos' s mother's suicide, the leitmotif of the novel.

Keywords: Jerusalem, Zionist, suicide, kibbutz, Sherwood Anderson

Only when reaching page 471 of Amos Oz's "A Tale of Love and Darkness" did I suddenly make up my mind about the topic of this paper. Page 471 marks the very moment when the now famous novelist realized that he didn't have to travel the world, live in London, Milan or New York or have a vast experience in order to write a book. It happened when the young Amos, who was living in a kibbutz at the time, discovered Sherwood Anderson's collection of short stories "Winesburg, Ohio": "It was Sherwood Anderson who got me out of the vicious circle and 'freed my writing hand'. I shall always be grateful to him." (Oz 2017, 471) His excitement over this 'modest' book was such that he could hardly sleep several nights in a row, instead walked the paths of the kibbutz, talking to himself, singing and jumping about, in a state of effervescence: "This modest book hit me like o Copernican revolution in reverse. Whereas Copernicus showed that our world is not the center of the universe but just one planet among others in the solar system, Sherwood Anderson opened my eyes to write about what was around me." (Oz 2017, 473) From then on, Oz at his little corner table, in a deserted study room started writing in his brown school exercise book, and this tiny spot became the center of the universe. He had understood that writing did not depend on the big world out there but on the very hand that is writing, no matter where. Many years later, when Anderson was almost forgotten by the reading public, the novelist had the opportunity to show his gratitude when he was asked by Sherwood Andersen's publishers to write a few words of praise on the back cover of the collection of stories entitled "Death in the Woods and Other Stories".

The source of Amos Oz's 'liberation' and his becoming a writer, "Winesburg, Ohio", published in 1919, and having the subtitle "A Group of Tales of Ohio Small-Town Life" depicts the strange but inconsequential lives of the inhabitants of a very small town. One can't help remembering the advice Jane Austen, a master of the novel of manners, gave her niece who wanted to embrace a writing career. Her memorable statement was that you only need two or three families in a provincial town in order to create a whole universe. This is true for Anderson, too. His collection of twenty-two stories is structured around the life of a protagonist, George Willard, a young newspaper reporter, from childhood to adulthood, and

the inevitable abandonment of Winesburg. Willard and a few other characters appear in several stories, thus playing the role of linking elements in the cycle. Each of the stories shares a character's past and present struggle to overcome loneliness and isolation. Significantly, the stories spin around mundane, everyday events, usually based on local rumors or frustrations. The characters are common people, not heroes: an old carpenter, an old writer, a dreamy young man, an eccentric old man named Biddlebaum, a tall dark-haired woman, the town baker, doctor Parcival, but also several other characters we all meet in our neighborhood. Each and every tale in Anderson's book constitutes a complementary part of a whole which represents a single small community.

Reading Anderson's book, whose setting is based on the author's boyhood memories of Clyde, Ohio merging with his interactions at the boardinghouse in Chicago, Amos Oz suddenly and violently realized that the Jerusalem street where he had spent his childhood, the people who visited his parents' apartment, his grandparents and parents, his parents' friends, his famous uncle Josef, all were the proper setting and the flesh and blood characters in his future works: "I understood where I had come from: from a dreary tangle of sadness and pretense, of longing, absurdity, inferiority and provincial pomposity, sentimental education and anachronistic ideals, repressed traumas, resignation and helplessness." (Oz 2017, 273)

Just like the American writer, contemporary and friend of William Faulkner, Oz recreates in his novel a small, apparently limited universe, symbolically and literally separated from the big world, which centers around the writer's home in Jerusalem. From this point of view "A Tale of Love and Darkness" can be considered a novel of manners.

The book opens with the description of the cramped ground-floor flat in Kerem Avraham, Jerusalem. Amos's parents' room was so small that the opened sofa on which they slept at night reached from wall to wall and had to be shut away into itself early in the morning. During the day, this room served as study, library, dining and living room. A dark and extremely narrow and low-ceilinged passage, resembling a prison tunnel, led to the boy's tiny green room, almost wholly occupied by a bulky wardrobe, to a kitchenette and the toilet. The whole basement flat was only dimly lit, even during bright summer days. All the walls in this flat were lined with books from floor to ceiling, and books lay everywhere around the house. Amos's father, Yehuda Ariyeh Klausner, read in sixteen or seventeen languages and spoke eleven, his mother, Fania Mussman, spoke four or five languages and could read in seven or eight. Like his parents, the boy was constantly accompanied by books. No wonder that as a small child Amos wanted to become a book, his argument being that however much one tried to annihilate a book, there was always the chance that a copy would survive.

Oz's father, a sentimental, enthusiastic and garrulous intellectual, had studied Polish and world literature, and was working as a librarian at the National Library of Jerusalem, hoping to embrace an academic career. His mother, a romantic, silent and sad woman, a refined intellectual herself, seemed not to belong in the turmoil of the newly-born independent Israel. Although they lived in the little squalid apartment in the outskirts of Jerusalem, Amos's whole world for the first fourteen years of his life, the family had brought with them a solid European background. They read great European writers, wore carefully kept suits and ties, met their friends over tea and cakes to debate on literature, history or politics. Thus, their crowded little place was imbued with Europe's most sophisticated culture. Likewise, the books collected from all over the world, piled all around the smoky walls of the flat brought a whole universe with them, and had a life of their own: "My father had a sensual relationship with his books. He loved feeling them, stroking them, sniffing them. He took a physical pleasure in books: he could not stop himself, he had to reach out and touch them, even other people's books." (Oz 2017, 22) Thus, on a spiritual level, the miniature world of the Klausner family included the whole of European history and culture.

During the siege of Jerusalem, from March to September 1948, this small basement flat was turned into a shelter for numerous frightened Jews, as it was considered to be safer from shelling and bombing. The inmates of the flats above, other neighbors, even strangers, refugees, but also Amos's grandparents, his uncle Joseph, and his sister-in-law, Haya, all in all more than twenty people slept on mats or mattresses on the floor. Even uncle Joseph, the reputed and respected Professor Klausner, who was in shock about the loss of his priceless library, had to put up with this promiscuous situation: "Now they lay fully dressed, with their shoes on, alternately dozing and waking – because on account of the darkness it was hard to tell night from day – on the floor in our kitchen, which was considered the least noisy place in the flat." (Oz 2017, 348) Amos himself and his father shared a mattress at the end of the corridor, while all night long the 'guests' had to climb over them on their way to the toilet. The young Amos was banned from his little green room and his space. His parents' home, shrank into near disappearance.

Every second or third Sunday afternoon, Ariyeh Klausner took his wife and son to visit his uncle, Joseph Klausner, a renowned university professor. Uncle Joseph and aunt Zipporah's villa in Talpiot, a remote and somehow dangerous Hebrew suburb, was six or seven kilometers away from Amos's family's dwelling. This can be considered as the other microcosm in Amos's Jerusalem. The heart of the house was Professor Klausner's study, a real private library, which sheltered more than twenty-five thousand books. All four walls of the library were covered with rows and rows of precious tomes of all imaginable fields: history, philosophy, religion, mythology, literature, even manuscripts: "Even the floor was covered with dozens of piled-up books, some of them laid open face-down, some full of little markers, while others huddled like frightened sheep on the high-backed chairs that were intended for visitors, or even on windowsills; " (Oz 2017, 47) Once again books expand the small Jerusalem world transforming it into an immense cultural macrocosm. The picture is completed by uncle Joseph's neighbor and rival, the writer's Agnon, who years later was awarded the Nobel prize, house: "There was never full daylight in the Agnons' house, it was always in a kind of twilight with a faint smell of coffee and pastries…" (Oz 2017, 65) Like in so many other dimly lit, crowded, squalid Jerusalem flats the light came from educated people, from the scholars and their precious books. It was Agnon who many years later, when Oz was a student, advised him "to cast more than one shadow". (Oz 2017, 72) But only those who are 'enlightened' are able to cast a shadow. Jerusalem was destroyed, rebuilt, destroyed and rebuilt again by these resilient people and their shadows.

The first and central circle of Amos Oz's young life, therefore, enclosed the Jewish part of Jerusalem with the two major 'loci': his parents' flat and his great uncle's house. During the first years of his childhood Amos traveled within the boundaries of this limited world. Its inhabitants were people who knew each other, who met in cafes or in their houses to discuss their own lives and political issues in dangerous times. They were clerks, small retailers, bankers, schoolteachers, cinema ticket-sellers, dentists, most of them well-meaning, educated Zionists who were willing to live peacefully with their Arab neighbors. Jerusalem, soon after the war of independence, and the few families the Klausners connected with could be the setting and the characters of a novel of manners, a re-creation of a narrow social realm, in which the conventions dominate the story. Nevertheless, at a deeper level, Jerusalem was a melting pot bringing together Jewish refugees from all over Europe, who had fled their native countries to escape anti-Semitism and the Holocaust. Amos's family had come from Russia and Lithuania, his mother's homeland had been Poland, and their friends had come from different other European countries. They brought with them their native tongues, their customs, their memories, and their books, thus breaking the boarders of the small Jerusalem world.

The next and larger circle reaches out as far as Tel Aviv, where Fania's two sisters and their husbands lived. For years Ariyeh and Fania Klausner had a phone conversation with the family in Tel Aviv every three or four weeks. First, aunt Haya and uncle Tsvi were announced by letter when the phone call would be put through from the chemist's in Jerusalem. The occasion was a very complicated and exciting one. Days before the call, Amos and his parents were in a frenzy about the event. On the established day "…I ran to the kitchen to see what the clock said, and then I would announce, like the countdown to a spaceship launch: twenty-five minutes to go, fifteen to go, ten and a half to go - …" (Oz 2017, 8) The distance from Jerusalem to Tel Aviv seemed to the six year old boy comparable to that from the Earth to the moon. The phone line did not only connect Jerusalem to Tel Aviv but to the whole wide world.

Throughout his entire childhood, Amos visited the city only five or six times to spend festivals with his aunts and uncles, but the impression it made on him was tremendously powerful: "It's not just that the light in Tel Aviv was even more different from the light of Jerusalem than it is today, even the laws of gravity were completely different. People walked differently in Tel Aviv: they leaped and floated, like Neil Armstrong on the moon." (Oz 2017, 6) This brand-new white city also meant the sea, light, beaches, avenues, citrus groves and dunes. To the small boy it was not just a faraway city but another mysterious continent.

Amos's admiring bafflement at the city and the people of Tel Aviv turned into confusion and bitterness after his mother's death at the age of thirty-eight. She took her life at her sister's flat in Ben Yehuda Street, Tel Aviv in the night from the fifth to the sixth of January 1952 overdosing in medication. She had finally lost her battle with depression. All through that winter it had rained incessantly in the whole of Israel, causing heavy flooding in the refugee camps. Jews who had fled from Arab lands or from Eastern Europe and Hitler, living in tents were on the verge of starvation. The sky over Tel Aviv and over the whole of the newly born small country was dark and menacing, as if predicting the trauma which was to change completely the course of Amos's life.

So much so that two and a half years after his mother's death, at the age of fifteen, Amos Klausner broke with his right-wing father, changed his name into Amos Oz and decided to start a new life in Kibbutz Hulda to the despair of the family. When he took this radical decision, Oz's world dwindled into an even smaller and darker place than his parents' Jerusalem flat, and the circle almost closed in on him: "Kibbutz Hulda was surrounded by deep darkness. Every night a black abyss started a couple of yards beyond the yellow circles of light from the lamps along the perimeter fence, and continued to the ends of the night, to the distant stars in the sky." (Oz 2017, 497) This life circle, apart from being immersed in darkness, encompassed the smallest space beyond which emptiness reigned.

When he arrived at Kibbutz Hulda, a pale-faced skinny, extremely loquacious adolescent, Amos stood out from among the healthy, tanned and self-sufficient, well-built young men: "All my new classmates had a healthy mind in a healthy body, only I had a dreamy mind in an almost transparent body." (Oz 2017, 494) While the older kibbutzniks were engaged in hard physical, mainly agricultural work, Amos was hiding in out-of-the-way corners to paint or write as he would do in the space he had turned his back on. Even before leaving home, Amos had written down several resolutions which should have been part of the new life. Thus, he was to get a tan within a fortnight, to stop daydreaming, and change his surname. He was also adamant about not writing poems any more or chattering. It soon became clear that he was not going to turn into a strong, determined farmer, but would always daydream and scribble in his battered notebook, and was given the task of composing appropriate verses for various occasions, like celebrations, weddings, even funerals or memorials.

His kibbutz experience brought back to memory his father's effort to build a small garden in the tiny yard in front of their flat. For a whole day Ariyeh and Amos dug the concrete-hard ground with a paperknife and a hammer and finally planted seeds. Miraculously, some frail sprigs managed to pierce the sterile soil, only to fade and die a few days later. Even though his father secretly replanted the patch, it was all in vain. Like his father, Amos felt at ease in the world of fiction, stories, and myths rather than in the stables or fields of the kibbutz. His favorite spots in Kibbutz Hulda were the Herzl House, the cultural center of the community, and Mr. Sheftel's bookshop and library at the same time: "And this is also where I took up writing again, when no one was looking, feeling ashamed of myself, feeling base and worthless, full of self-loathing: surely I hadn't left Jerusalem for the kibbutz to write poems and stories but to be reborn, to turn my back on the piles of words, to be suntanned to the bone and become an agricultural worker, a tiller of the soil." (Oz 2017, 467) What really happened was that Amos Oz did not become a good farmer. Instead, due to his unquenchable thirst for books he read extensively until one day he came across Sherwood Anderson's collection of stories. It suddenly dawned on him that, like the American writer (or Austen, Dickens, Flaubert, Tolstoy and so many others), he could write about the small world he had lived in, and about the unexceptional people he had known. The smallest circle, that of the kibbutz, was destined to become a door to the big circle of the "worldatlarge" (Oz 2017, 4), Oz's fictional world.

Nevertheless, even though we have looked at "A Tale of Love and Darkness" as a 'novel of manners' for the sole reason that it depicts a limited number of people living in a small world, our assumption proves to be incomplete. At a closer look, the more than five hundred pages long "Tale of Love and Darkness" is essentially the memoir of a subtle, refined and sophisticated scholar. Moreover, if we are consistent with detecting a circular structure of the novel, we could state that the memoir is the larger framework which includes both a novel of manners and a Bildungsroman: Amos Klausner's childhood and coming of age, Amos Oz's leaving home, his marriage and, ultimately, his starting a new life as a writer.

Although the novel opens with: "I was born and bred in a tiny, low-ceilinged ground-floor flat." (Oz 2017, 1), future events are signaled, and explode from the very beginning, are set aside only to be returned to. The frequent leaps into the past, and often into the distant past but also the flashings forward broaden the circle of the protagonist's life. Amos spent more than twelve years of his life in Jerusalem, where he was born to Arieh Klausner and Fania Mussman, and where he grew up surrounded by thousands of books and Hasidic stories. His father addressed him with 'Your Highness' or 'Your Honor' and treated him as his equal: "And so for me the expression 'ordinary child' became a term of utter contempt." (Oz 2017, 252) Their conversations centered around history, literature, even philosophy. At other times, his father embarked upon lengthy etymological analyses of words in different languages. His mother was a sad woman of few words, who was slowly slipping into depression. She was the one who told the small child stories in which monsters or strange creatures came to life, thus triggering off his appetite for reading.

His grandparents and parents had come from Odessa, from Vilna, Rovno, Prague and even from America. In this way, the whole big world was overwhelmingly present in the small world of Jerusalem. They brought with them their rich past and traditions, their education, their books, their beliefs, and the determination not to give up. The present, on the other hand, was equally overpowering. The Klausner family, their Jewish friends and neighbors were witnesses of a momentous event: the UN vote for the creation of the state of Israel. The ensuing war, the siege of Jerusalem, the riots, the shootings, and the fervent political discussions and debates marked his childhood and early adolescence at the same time quickening his coming of age.

The trauma which was to change his life forever was his mother's death. His small world collapsed never to be the same again. Fania's health had been declining for years. Her isolation, taciturnity and growing sadness weighed on the family more and more as the years passed by. During the last two years of her life she suffered from serious migraines and severe insomnia: "Once again she sat all day at the window counting the birds or the clouds. She sat there at night too, with her eyes wide open." (Oz 2017, 428) Whereas during Fania's illness Amos and his father were the "stretcher-bearers carrying an injured person up a steep slope" (Oz 2017,429), after her suicide in Tel Aviv they drifted apart. Amos Klausner was prepared to leave the flat where he had grown up, and take his life in his own hands, just as Stephen Dedalus in Joyce's "A Portrait of the Artist as a Young Man" decided to leave Dublin and his Irish roots and embrace an artistic career. While a student, Stephen had written in his geography book: "Stephen Dedalus/ Class of Elements/ Clongowes Wood College/ Sallins/ County Kildare/ Ireland/ Europe/ the World/ The Universe." (Joyce 1992, 16) His circles, unlike Oz's, were increasingly wide, and his flight significantly smoother.

Kibbutz Hulda became his new home, the place in which his spiritual and physical coming of age was finally completed. From a frail, pale, and talkative adolescent he turned into an able youngster, who was still feeling at ease when surrounded by books, but who had become acquainted with hard work, had his first sexual experience and even met and fell in love with his future wife, Nily, the merriest young woman of the kibbutz, a counterpart of his sad and lonely mother: "Nily exuded a sort of abundant 'joie de vivre'. Her joy was unconfined and unrestrained, it had no rhyme or reason, no grounds or motive, nothing had to happen to make her overflow with jollity." (Oz 2017, 498)

When he discovered Sherwood Anderson's stories, he experienced again "what I had put behind me when I left Jerusalem, or rather the ground that my feet had trodden all through my childhood and that I had never bothered to bend down and touch." (Oz 2017, 473) And that was the moment when he started being a writer.

A memoir, a Bildungsroman, a novel of manners, a self-analysis, and an attempt to find an answer to the tormenting question of why his mother had taken her life, Amos Oz's novel is a breathtaking 'collection of stories' of 'Love and Darkness' concerning his personal life but also his home land. All of these encircled in a Tale.

BIBLIOGRAPHY

Oz, Amos, 2017: "A Tale of Love and Darkness", Vintage, London

Joyce, James, 1992: "The Portrait of the Artist as a Young Man", Wordsworth Classics, Hertfordshire

Anderson, Sherwood, 1994: "Winesburg, Ohio", Penguin Classics, London

Stephens, John &Waterhouse, Ruth, 1990: "Literature, Language and Change", Routledge, London

DOCTOR- WRITERS AND WRITER-DOCTORS. THE PORTRAIT OF THE DOCTOR IN GERMAN LITERATURE

Simona Olaru-Poşiar
Lecturer, PhD, "Victor Babeş"University of Medicine and Pharmacy, Timişoara

Abstract: The writer and the doctor have the same subject of interest: the human being. In art, as well as in medicine, one takes into account a certain amount of sensitivity. In the artistic work, the existent sensitivity is amplified, anything that might hinder it, reduces creativity. In medicine however, sensitivity is controlled, has a certain dosage and is restrained. It cannot be abolished, because medicine is established on the principle of mercy. Doctors become writers, writers that share their experience; the artist is a sufferer, suffering brings art to the light. However, we must not forget that literature is not medicine and can become only an instrument of therapy.

Keywords: medicine, literature, doctors-writers, psychology, pathology

„Nicăieri în domeniul artelor frumoase nu au fost medicii mai creativi, decât în domeniul literaturii"[1].

O boală este nu numai o suferinţă a corpului, dar şi una a sufletului. Criza morală care se instalează îndată ce se anunţă simptomele unei boli mai grave, oscilaţiile bolnavului între temere şi speranţă impun medicului comprehensiune şi tact, o atitudine care se formează prin cultura umanistă.

Aşa se explică marele număr al medicilor scriitori si al scriitorilor medici. Contactul cu atâtea cazuri umane, cunoştinţa atât de profundă în legatură cu diferitele medii sociale respectiv spaţii culturale i-a impins pe mulţi medici la nevoia de a-şi comunica observaţiile lor in formele expresiei literare. Frecventarea artelor şi a literaturii, atât de necesare formării orizontului umanistic al medicilor, i-a înzestrat pe unii din aceştia cu daruri ale expresiei, chiar în scrieri derivate direct din profesiunea lor. Multiplele legături dintre medicină şi literatură impuneau studiul lor.

Raportul dintre literatura si medicina poate fi privit din mai multe perspective si are in spate o traditie lunga. Boala, fizica ori psihica, durerea, nasterea si moartea vor fi prezente mereu in textele literare.Scriitorii sunt medici si medicii scriitori, artistul este suferind, boala scoate la lumina arta. Cu toate astea, literatura nu este medicina si poate deveni doar un instrument al terapiei. (Bettinavon Jagow/Stephan Steger(2005): **Literatur und Medizin-Ein Lexikon**, 2)

Bettina von Jagow şi Stephan Steger dezbat relaţia dintre literatură şi medicină în lucrarea **Literatur und Medizin-Ein Lexikon** (2005). Apollo, zeul artelor, este considerat şi zeu protector al bolnavilor. Medicina este privită astfel ca ştiinţă (scientia) şi artă (ars). Se presupune că toate artele au puteri terapeutice. Un cunoscut aforism al lui Hippocrate, considerat părintele medicinei, despre fiinţa şi misiunea medicinei, este: „Arta e lungă, viaţa e scurtă."(„Ars longa, vita brevis") (Hippocrate :**Aphorismi"**, Francis Adams(1969): **The Genuine Works of Hippocrates**, 79).

[1]Theobald Kerner(1987): **Das Kernerhaus und seine Gäste**, 78

Conform **Dicţionarului explicativ al limbii romane** (Academia Română(2009):536), termenul de medicină este explicat astfel: 1. Ştiinţă care are ca obiect păstrarea şi restabilirea sănătăţii şi care studiază în acest scop procesele fizice, chimice şi biologice ale vieţii, structurile şi funcţiile organismului, cauzele şi mecanismele de producere a bolilor, precum şi mijloacele de diagnosticare, tratare şi prevenire a lor. ♦ Facultate în care se studiază medicina.

Medicina constituie, ca profesie un exemplu pentru importanţa si prevalenţa viziunii globale asupra realitaţii omeneşti, cu multiplelele ei aspecte de sănătate şi boală, de psihic şi de somatic, de individ şi de colectivitate, de micro- si macrocosmos. În acest sens putem vorbi de afinităţi şi de analogii cu atitudinea artistului care aspiră către totalitate, modelând în viziunea sa aspectele realului în unităţi de sine stătătoare. Apropierea este însă numai analogică; artistul operează în fond o reductie a detaliilor, subsumând complexitatea lumii la unicatul operei, în timp ce medicul discerne în cazul individual cât mai multe coordonate ale realului.

Medicul este un observator, ca orice naturalist, atunci când stabileşte un diagnostic el este un experimentator, ca orice specialist al ştiinţelor exacte, când instituie un tratament şi urmăreşte rezultatele acestuia; el este un moralist şi un psiholog, fiindcă, având de-a face cu oameni bolnavi, cărora trebuie să le aducă nu numai remedii fizice, dar şi alinare sufletească, cunoştinţele psihologice şi disciplina morală îi sunt medicului tot atât de necesare ca şi informaţia exactă în biologie ori chimie.

Legăturile dintre medicină şi literatură sunt mai vechi, mai complexe şi mai puternice decât se crede.

In mitologia greacă Esculap, zeul medicinei, era fiul lui Apollo, zeul poeziei, al artelor şi al oracolelor. Legatura de rudenie dintre protectorul medicilor şi cel al poeţilor şi al artiştilor ar putea sugera faptul că pentru vechii greci apropierea dintre medicină şi literatură era ceva firesc.

Vocaţia de medic şi cea de literat se întâlnesc deseori la aceeaşi persoană şi această îmbinare de însuşiri, departe de a fi contradictorie, realizează o coexistenţă cu urmări fericite: creaţia literară beneficiază de pe urma studiului şi practicii medicinei, iar talentul literar completează în mod fericit calităţile medicului, conferindu-i totodată minunate posibilităţi de exprimare verbală sau în scris.

Intre medicină şi literatură nu poate fi o opoziţie, ci dimpotriva o întregire, o completare reciprocă. Să ne gândim câtă imensă experienţă în cunoaşterea oamenilor acumulează un medic în decursul activităţii sale. O astfel de trăire intensă îi conferă acestuia una din cele mai aprofundate cunoaşteri ale omului. O operă care să reziste criticii şi timpului necesită o bogată trăire a realităţii umane. Şi chiar pentru a scrie un singur vers trebuie – asa cum spunea şi Rainer Maria Rilke (1875-1926) – "să fi văzut mai multe oraşe, oameni şi lucruri […] aici versurile sunt mai curand experienţe"(Rainer Maria Rilke(1910): **Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge**, 102**).**

Cu toate acestea, este important de menţionat faptul că medicina oferă nu numai experienţe, ci şi metode de o mare fineţe şi de mare exactitate în sesizarea celor mai intime trăsături temperamentale şi de caracter ale omului. Prin deprinderea cunoaşterii şi culegerii simptomelor, cât şi prin interpretarea lor în scopul formularii finale a diagnozei, medicul ajunge să-şi ascută la maximum posibilităţile de cunoaştere a omului. De menţionat este faptul că pe lângă scriitorii medici există un întreg grup de scriitori "impregnaţi de cunoştinţe medicale", care, fără să fi avut o pregatire în medicină, au simtit nevoia să-şi apropie variate aspecte ale medicinei şi să le folosească în opera lor: Flaubert, Thomas Mann, Ibsen, Zola şi Dostoievski.

Formarea unui medic adevărat, de valoare, folositor societăţii nu se poate concepe fară o cultură multilaterală, în care intră, în primul rând preocuparea pentru cunoaşterea literaturii şi uneori, chiar creaţia literară.

Răsfrângeri ale conflictului dintre profesia de medic şi vocaţia ca scriitor apar în diferite opere ale scriitorilor medici. Îndeosebi asemenea aspecte le găsim în romanele lui Hans Carossa (1878-1956) din care amintim: **Das Jahr der schönen Täuschungen** (1941),**Tagebuch eines jüngen Ärztes (1955), Führung und Geleit** (1933), **Doctor Gion** (1931), în care se arată îndeosebi greutăţile profesiunii de medic. „Cine ar deveni medic, daca ar putea sa prevada toate dificultatile ce-l asteapta?“ – afirma Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) (McCabe, Joseph(2001): **Goethe, The Man and His Character,** 343).

O categorie aparte o constituie fiii medicilor: Miguel de Cervantes, Fjodor M. Dostojewskij, Gustave Flaubert, Marcel Proust sau Ernest Hemingway. In fiecare din operele acestor mari scriitori apare elementul autobiografic: Bildungsromanul lui William Sommerset Maugham **Of Human Bondage** (1915), care prezintă viaţa unui student la medicină, care doreşte să devină medic. Heinar Kipphardt descrie în romanul său **März (**1976) o clinică de psihiatrie. O lucrare asemanatoare o reprezintă romanul **Irre** (1983) de Reinald Goetz. Medicul apare aici ca şi autor, figură literară, dar şi ca pacient.

Leitmotivul lui Anton Tschechow(1860-1904) este omul empiric, născut din experienţa contactului medicului practicant cu boala, suferinţa şi inevitabil moartea.

Dubla calitate, de medic şi de scriitor, face posibil să se facă deosebirea dintre două categorii. Prima grupă cuprinde scriitorii medici, care, după ce au practicat un timp medicina şi au cules o experienţă bogată în cunoaşterea oamenilor, au “evadat” ulterior din cadrul activităţii medicale şi au devenit scriitori. În asemenea cazuri, activitatea de scriitor a prevalat asupra aceleia de medic, celebritatea datorându-se creaţiei literare.

“Medicii scriitori” formează cel de-al doilea grup, mult mai numeros, dar şi mai puţin cunoscut publicului. Aceştia continuă să acorde prioritate activităţii de medic, prin care devin cunoscuţi, in timp ce creaţiei literare îi dedică numai o mică parte din timpul lor liber. Câteva exemple ar fi A. J. Cronin (1896-1981), I. Keats (1795-1821), Francois Rabelais (1494-1553), A. P. Tschechov (1860-1904), Aurel Baranga (1913), George Ulieru (1884-1943), Ion Cantacuzino (1863-1934), Stefan Stinca (1865-1897) şi Francisc Rainer (1874-1944).

Literatura din spaţiul cultural german nu este nici ea saracă în exemple de medici şi personalităţi care au studiat medicina şi au devenit mai apoi cunoscuţi şi în domeniul literaturii. Merită să fie amintiţi Albrecht Haller (1708-1777), Friedrich Schiller (1759-1805), Georg Büchner (1813-1837), Arthur Schnitzler (1862-1931), Gottfried Benn (1886-1956), Friedrich Wolf (1888-1953), care s-au remarcat în primul rând ca şi scriitori şi nu ca medici. Şi Bertolt Brecht (1898-1956) şi Johannes Robert Becher(1891-1958) au studiat medicina.

Luand ca şi exemple povestirea lui Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann(1776-1822) **Der Sandmann** (1817) şi romanul **Der Zauberberg (1924)** al lui Thomas Mann (1875-1955), ne dăm seama că scriitorul apelează la partea umană cea mai complexă de analiză – psihicul uman –, ţinând cont de mediul care l-a influenţat pe autor să creeze astfel de capodopere.

Cunoaşterea vieţii şi a operelor scriitorilor medici ne arată, neîndoielnic, că între profesia de medic şi cea de scriitor nu există nici o incompatibilitate şi că, dimpotrivă, ele pot coexista armonios. “Sunt medic şi aceasta nu este deloc o ocupaţie accesorie pentru mine”, (Schoeller, Wilfried : **Alfred Döblin. Eine Biographie(2011):**45), spune Alfred Döblin (1878-1957), medicul săracilor din Berlin şi totodată unul dintre cei mai mari scriitori germane în perioada dintre cele doua războaie mondiale.

Scriitorilor medici le revine sarcina nobilă de a include în opera lor ceea ce poate servi dragostei de om, ca valoare umanistă, tot ceea ce poate fi util omului. Perceptul hipocratic

„nil nocere" („a nu cauza nici un rau"), care se referă la bolnavi, trebuie extins şi asupra operei literare a scriitorilor medici, adresată unei mase mult mai largi de oameni: cititorilor. Prin calitatea de a scrie, medicii scriitori îşi lărgesc sfera de influenţă, deci implicit şi răspunderea socială.

Pasiunea medicilor pentru literatură şi a scriitorilor pentru medicină pare să fie foarte veche. Poemul eroic **El Antari** (un **Cid** al arabilor) este scris de renumitul medic arab Aboul Moyeed (secolul al XII-lea), medic care a fost totodată poet. El a scris unul din cele mai vechi poeme arabe şi poeme universale, inspirându-l pe Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov(1844-1908) în compunerea poemului simfonic cu acelaşi nume.

În secolele următoare o serie de medici se dedică poeziei şi prozei. Intre anii 1708 si 1777 a trăit medicul elveţian Albrecht Haller, profesor de anatomie şi fiziologie la Berna şi totodată, poet pasionat al vietii simple, în plină natură. El este autorul poemului descriptiv **Die Alpen** (1732), fiind considerat unul din precursorii literaturii clasice în spaţiul cultural german.

Un scriitor aparţinând epocii lui Goethe a fost Johann Heinrich Jung-Stilling (1740-1817), care a studiat medicina la Straßbourg, unde s-a împrietenit cu Goethe şi, apoi, a practicat ca medic oftalmolog in Elberfeld. Opera sa literară – proză şi lirică – se caracterizează printr-un fond umanistic, impregnat însă de misticism şi spiritism. El este cunoscut prin lucrarea sa **Heinrich Stillings Leben** (Stuttgart, 1835-1838).

Un alt poet german, aparţinând şcolii germane şvabe, a fost Justinus Kerner (1786-1862), medic practician. El a compus numeroase poezii (**Gedichte**, 1826, 1834,1847). Baladele sale sunt impregnate de stilul popular. Printre operele literare publicate de el se mai numără lucrarea **Die Seherin von Prevorst, Eröffnungen über das innere Leben des Menschen und über das Hineinragen einer Geisterwelt in die unsere (**1829) şi romanul satiric **Reiseschattten von dem Schattenspieler Lux** (1811).

Se ştie că şi poetul Nikolaus Lenau (1802-1850) a studiat doi ani medicina, după care s-a retras, neputând suporta orele de anatomie.

Dintre poeţii germani aparţinând secolului al XIX-lea, totodată şi medici, trebuie să-i amintim pe Karl Isidor Beck (1817-1879), scriitor austriac, autor de poezii. A studiat medicina la Viena şi Leipzig, publicând mai multe volume de poezii, printre care **Der fahrende Poet** (1838) şi **Stille Lieder** (1834). Beck este autorul poeziei **Lied von der schonen blauen Donau(1839)**, pe cuvintele căreia Johann Strauss a compus celebrul vals cu acelaşi nume(**An der schönen blauen Donau,1866**).

Un alt nume de referinta al literaturii germane si mondiale este medicul si scriitorul Johann Christoph Friedrich Schiller (1759-1805). Inainte de a trece definitiv la literatura, Schiller a fost medic. Cu toate acestea, documentele vremii atesta preocuparea lui Schiller , viitor poet si dramaturg, fata de bolnavi, conduita sa profund umana. In tratamentul bolilor psihice, Schiller pleda pentru metodele blande si pentru castigarea increderii bolnavului, si contra metodelor brutale, de constrangere, folosite de medicina vremii. „Contradictia si violenta pot zdrobi pe un bolnav, dar sigur nu-l poate vindeca", spunea el.(Friedrich Schiller(1959): **Medizinische Schriften**, 153)

Scrierile sale medicale, desi dovedesc unele sclipiri ca stil si gandire, nu sunt reprezentative pentru opera lui. Schiller „a trecut" doar prin medicina, lasand cateva scrieri medicale –retete(Das ärzliche Rezept, de O. Zekert); el a ramas deplin si definitiv devotat literaturii.

„Sunt medic si acesta nu este catusi de putin pentru mine o ocupatie accesorie (Alfred Döblin(1927): **Das Ich über der Natur,** 45) afirma in anul 1927, Alfred Döblin, denumit altadata „medicul saracilor din Berlin", unul dintre cei mai de seama scriitori ai literaturii germane moderne, literat cu tinuta umanistica si cu o profunda conceptie de critica sociala.

In romanele sale, Döblin nu a plecat de la individ, asa cum era o regula a romanului burghez, ci de la fenomenele colective, sociale, „Bazandu-se pe achizitii noi ale stiintelor naturale si ale psihologiei in profunzime, el concepea existenta umana ca o manifestare colectiva, fiecare trasatura individuala, vazuta de sus, gasindu-se contopita in curentul general"(Adolf Muschg(1958): **Alfred Döblin et son ouevre,** 58).

Atat Schiller, cat si Döblin, prin prisma meseriei, au intrat in contact atat cu somaticul, dar mai ales cu psihicul omului, cu viata lui launtrica, putand observa aceasta minunata, dar complicata creatie a divinitatii in toata splendoarea manifestarii sale. Studiind psihiatria, intrand in contact cu pacientii, cei doi au putut reda cu mai multa precizie esenta temperamentului uman, dezvelit de cortina societatii, omul , fiinta bruta- neslefuita de rigorile societatii, ci doar influentata de mediu, la Döblin-medicul saracilor, paleta suferintelor umane se dezvaluie la fel ca si in infernul lui Dante, unde conditia umana se apropie de pierzanie si se dezvaluie in forma sa primara, fara nici o posibilitate de salvare, ci doar de pura analiza, de pura observatie.

Cu toate astea, OMUL, indiferent de situatia in care se afla, de mediu, de starea sa psihica, este prezentat ca o creatie divina complexa si completa „Om, ce mandru suna acest cuvant!"(Maxim Gorki(1915/16): **Unter fremden Menschen,** 18).

Un alt scriitor reprezentativ al literaturii germane, laureat al premiului Nobel pentru pace, este Albert Schweizer. In intreaga sa activitate, calauza i-a fost respectul pentru om, pentru viata.

Personalitate complexa, multilaterala, Schweizer a abordat domenii de cercetare si creatie cu o uimitoare diversitate: medicina, teologia, filozofia, istoria, muzica, literatura, ziaristica...Pe buna dreptate se naste intrebarea: care din aceste domenii a fost predominant. In medicina, s-a dovedit un ilustru specialist in boli tropicale; ca si filozof, a realizat, studii de faima asupra lumii vechi; in domeniul muzicii s-a afirmat ca unul din marii organisti ai tuturor timpurilor, iar ca si scriitor, a imbogatit literatura cu minunate povestiri de calatorie.

Gottfried Benn (1886-1956), scriitor de convingeri burgheze, a scris poezii lirice in stil decadent. A studiat medicina la Berlin, devenind dermato-venerolog. Scrierile sale sunt dominate de nihilism intelectual şi atitudine politică antidemocratică, rezultat al dezorientarii ideologice care a cuprins pe unii scriitori germani dintre cele două războaie mondiale.

Cunoscutul poet german Paul Celan (1920-1970) născut la Cernăuţi, stabilit mai apoi la Paris, a studiat medicina la Tours. Celan este considerat unul dintre cei mai de seamă poeţi ai literaturii germane din secolul al XX-lea.

Marele chirurg şi clinician vienez Christian Albert Theodor Billroth (1829-1894), de numele căruia se leagă denumiri de boli şi operaţii, era, deasemenea, un iubitor al literaturii şi muzicii şi totodata, scriitor. Unul din prietenii apropiaţi ai medicului era marele compozitor Johannes Brahms (1833-1897)

Acesta vasta activitate nu poate fi considerata decat in mod unitar, diferitele ei laturi contopindu-se armonios, legate aproape indestructibil prin aceasta trasatura esentiala, prin acelasi fir conducator: o conceptie profund umanista despre viata. Ajuns in pragul amurgului, Schweizer pastreaza acelasi avant, aceeasi tinerete cu care de-a lungul timpului , a intregii sale existente a slujit progresului umanitatii.

Dubla profesie, medicina şi scrisul artistic, întreţine în cei ce o privesc din afară, tocmai prin îngemănarea ei, o ambiguitate de percepţie a identităţii, de natură să slăbească dreapta judecată şi să hărăzească unui minorat deopotrivă medicina medicului scriitor şi arta scriitorului medic. La o rezumare pripita, aceeaşi privire din afară poate proiecta o astfel de societate în domeniul naţional al unei rezervaţii – eventual nobile, dar dispensabile – peste care, într-o ipotetică taxonomie axiologică, se poate trece uşor, fără conştiinţa faptului că s-a comis o inexactitate, o nedreptate şi chiar un păcat. Este o optică falsă, produs al inerţiei şi al superficialităţii.

BIBLIOGRAPHY

1. Andreas Lienkamp(2003)**: Achtung und Ehrfurcht vor dem Leben. Von Albert Schweitzer zur Erd-Charta.** In: Natur und Kultur. Transdisziplinäre Zeitschrift für ökologische Nachhaltigkeit 4 (2003) Nr. 1, S. 55-72.
2. Barz, André (2006): Kennst du E. T. A. Hoffmann?, Weimar: Bertuch, ISBN 3-937601-31-7.
3. Berger J, Mohr J.(1999) **Geschichte eines Landarztes.** Frankfurt am Main, Wien: Büchergilde Gutenberg, 1999
4. Bolton G. Reflective Practice(2001): **Writing and Professional Development.** London: Chapman, 2001
5. Brody H. Foreword. In: Greenhalgh T, Hurwitz B (Hrsg)(1998): **Narrative based Medicine. Dialogue and Discourse in Clinical Practice.** London: BMJ Books, 1998 (zit. xiii-xv)
6. Charon R.(2007): **What to do with stories. The science of narrative medicine.** Canadian Family Physician , Le Médecin de famille canadien 2007
7. Charon R. **(2005): Narrative Medicine: Attention, representation, affiliation**. Narrative 2005
8. Charon R.(2004) :**Personal Illness Narratives: Using Reflective Writing to Teach Empathy**. Academic Medicine 2004; 79: 351–356 zit. S. 355)
9. Claus Günzler(1996): **Albert Schweitzer. Einführung in sein Denken.** Beck, München 1996, ISBN 3-406-39249-0.
10. Claus Günzler, Erich Gräßer, Bodo Christ, Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.)(1990): **Albert Schweitzer heute. Brennpunkte seines Denkens**. Reihe: Beiträge zur Albert-Schweitzer-Forschung 1. Tübingen 1990.
11. Clemens Frey(1993): **Christliche Weltverantwortung bei Albert Schweitzer** mit Vergleichen zu Dietrich Bonhoeffer, Reihe: Albert-Schweitzer-Studien 4, Bern 1993.
12. Frank A W.(1991) :**Mit dem Willen des Körpers. Krankheit als existenzielle Erfahrung**. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1991
13. Friedrich Schiller(1959): **„Medizinische Schriften",** 182 S., Buchgabe der Deutschen, Hoffman la Roche A.G.,1959
14. George Seaver(1947)**: Albert Schweitzer als Mensch und als Denker.** Deuerlichsche Verlagsbuchhandlung, Göttingen 1950. (Aus dem Englischen: A. S. – The man and his mind. A.& C. Black, London 1947)
15. Günter Altner u.a. (Hrsg.)(2005): **Leben inmitten von Leben. Die Aktualität der Ethik** Albert Schweitzers. S. Hirzel, Stuttgart 2005, ISBN 3-7776-1376-2.
16. Hans Jürgen Schultz(1988): „Ich habe versucht, zu lieben." Porträts. **Von Menschen, die Frieden dachten und Frieden machten: Martin Luther King, Dietrich Bonhoeffer, Reinhold Schneider, Albert Schweitzer.** Quell, Stuttgart 1988, ISBN 3-7918-2020-6. (Erstausg.: Partisanen der Humanität.)

17. Jagow, Bettina von/ Steger, Florian (Hrsg.) (2005): **Literatur und Medizin- Ein Lexikon,** Vandenhoeck& Ruprecht Gmbh,2005, ISBN 3-525-21018-3

18. Le Breton D. (2003): **Schmerz: eine Kulturgeschichte**. Zürich: Diaphanes, 2003;

19. Lucius-Hoene(2008): **G. Krankheitserzählungen und die narrative Medizin**. Rehabilitation 2008; s: 90–97

20. Mattingly C, Garro L C (Hrsg)(2000): **Narrative and the Cultural Construction of Illness and Healing.** Berkeley: University of California Press, 2000

21. Matthiessen P F.(1984): **Befund und Befinden in ihrer Bedeutung für Diagnose und Therapie.** Themen 2, 1984: 8–11

22. Morris D B(200): **Krankheit und Kultur: Plädoyer für ein neues Körperverständnis.** München: Kunstmann, 2000

23. Rosenbaum E E.(1992): **Der Doktor: ein Arzt wird Patient**. Zürich: Kreuz-Verlag, 1992

24. Rabin St, Maoz B, and Matalon A**. (2004): Narratives and Medicine**. Balint Journal 2004; s: 18–23

25. R.M. Rilke:**Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge** (1904-1910)

26. Stolberg M.(2003): **Homo patiens. Krankheits- und Körpererfahrung in der Frühen Neuzeit**. Köln, Weimar: Böhlau, 2003

27. Z.B. Ripke T(2000): **Der kranke Arzt. Chance zum besseren Verständnis des Patienten.** Deutsches Ärzteblatt 2000; 97, Heft 5: A-237-A-240

INTERCULTURAL COMMUNICATION IN THE DIGITAL ERA

Simona Olaru-Poşiar
Lecturer, PhD, "Victor Babeş" University of Medicine and Pharmacy, Timişoara

Abstract: We as humans, evolve with the help of digital devices and are influenced by them whether we like it or not, because our environment is today conditioned by the World Wide Web. This "web of information" marks our personal and interpersonal communication and our development. In today's digital era, we humans develop better with the help of smart devices, meant to ease our path towards knowledge. Our continuous education or continuous training is the purpose for our development as human beings. Training is a constant growth through which an individual is meant to evolve, therefore to develop a skill or ability. We speak of personal development, whether we develop interpersonal communication or a mental ability to process the things that surround us, taking into consideration that due to globalization, our environment gives us the possibility for us encounter and come into contact with different cultures and ethnic groups that change the way we perceive reality.

Keywords: digital communication, intercultural communication, on-line teaching, education, culture

Im Rahmen des Prozesses der Globalisierung entwickeln sich die Beziehungen zwischen den Menschen verschiedener Rassen, Ethnien und regionalen Gruppen, zu einer normativen Arbeit und wird dies als ein gutes Zeichen für Integration und soziale Vielfalt angesehen.

Interkulturelle Kommunikation ist eine entwickelnde Disziplin, die die Interaktion zwischen Individuen oder Gruppen unterschiedlicher Herkunft kapselt. Die Vielfalt und die Notwendigkeit für die Kultur befinden sich in stetiges Wachstum und diese Tatsache festigt die Richtung, zu der die Vielfalt, auch in Zukunft leitet. Die interkulturelle Kommunikation wird allerdings einen hervorragenden Teil unserer Zukunft sein und für Individuen, wird sie in unseren persönlichen, sozialen und beruflichen Beziehungen, einbegriffen .

Der Begriff "Kultur" bezieht sich auf eine komplexe Akkumulierung vom Wissen, Folklore, Vorschriften, Bräuche, Lebensstile, Einstellungen, Überzeugungen, die eine Verbindung entwickeln und eine allgemeine Identität gegenüber der Gruppe von Menschen bieten. Die Kulturen brauchen mehr Zeit, um sich zu entwickeln. Es gibt viele Dinge, die auf Feststellung der Identität, welche dem Leben einen Sinn gibt und wie sich einen Menschen verhalten soll, basieren. Gegenwärtig gibt es eine Globalisierung der Gesellschaft, während es Probleme mit der variablen Kultur über die Kommunikation existieren.Wenn Sie einen Studenten über seine Universität fragen, neigt er dazu, etwas über die Fachbereiche, Tradition, Statistiken eventuell auch über die entsprechende Dimension und Aufstellungsort zu sagen. Beim Besuch der Universität finden Sie Gebäude, Räume und Ausstattungen. Doch nichts von alledem wird Ihnen sagen, wie es dort ist zu studieren; nur die Leute können Ihnen über diese Sachen erzählen. Wenn Sie sie trotzdem fragen, bekommen Sie eine unterschiedliche Meinung von jedem von ihnen, weil sie in verschiedenen Gruppen aufgeteilt sind und eine einzigartige Interpretation von dem Ort und der Kulturart, haben. Als Außenstehender ist es nur eine Kombination von Wahrnehmungen mit denen Sie beginnen können und sich eine Vorstellung über die Art der Kultur, in der diese Leute geschult sind, machen.

Die Werte und Normen, die die Kultur der Organisation bilden, werden als selbstverständlich von den Studenten angenommen und als einen Maß an passiver Akzeptanz

angesehen. Die organisatorische Werte und Normen basieren auf grundlegende Annahmen, die von Studenten formuliert wurden und die nicht unbedingt als Meinungen in den Umfragen eines Ausbildungsprogramms aufgezeichnet sind, obwohl gelegentlich in schriftlicher Form ausgedrückt werden können und sollen.

Die auf Technologie bezogenen Universitäten Keegan meinen, dass die Fernstudiumuniversitäten von zwei verschiedenen Traditionen abstammen. Die erste dieser Traditionen ist das Korrespondenzstudium und die zweite ist die Erweiterung der traditionellen Klassenzimmer zu neuen Standorten durch den Einsatz neuer Technologien wie Satelliten, Broadcast-TV, Kabel-TV, und neulich, komprimierten Video- und Desktop-Video. In jüngerer Zeit, ist eine dritte Kategorie von Institution entstanden, die sich nicht ordentlich zu einer dieser beiden Traditionen einstuft. Durch die Verwendung von asynchronem Lernen, die Nutzung von neuen computervermittelten Konferenzsystemen und die Entstehung des World Wide Web, bieten Online-Universitäten ein drittes Modell für den Technologieansatz. Die auf Fernstudium/Technologie-basierten Universitäten sind alle um einen Technologie-basierten Ansatz für das Lernen organisiert, der die physische Trennung des Lernenden vom Lehrer oder von anderen Lernenden zu herabsetzen sucht. Sie neigen auch erwachsener und arbeitskräftiger zu sein, auch wenn die großen nationalen Universitäten eine beträchtliche Zahl von traditionellen College-Alter Studenten einschreiben, vor allem wegen der Unfähigkeit der traditionellen Universitäten, noch dazu in Ländern mit schnell wachsenden Bevölkerungen.

Online Web-basierte Universitäten entstanden mit der Entwicklung von Computer-Conferencing-Systemen und dem World Wide Web; viele neue Online-Universitäten wurden in den letzten Jahren gegründet. Diese Universitäten entstehen speziell für die Verwendung neuer Web-Technologien, die das Lernen unabhängig von Zeit und Ort unterstützen, aber erlauben Studenten zusammen zu studieren. Sie bieten die Möglichkeit für Studenten, durch asynchrone Interaktion untereinander und mit einem Mitglied der Lehrerschaft zu lernen. Ein Klassenzimmer mit Studierenden und Lehrkraft wird erzeugt, aber die Studenten sind nicht alle zur gleichen Zeit in der Klasse. Online Universitäten definieren ihrer Wettbewerbsmarktvorteil auf Grund der Bequemlichkeit durch elektronischen computerbasierten Zugriff auf spezifische Programme, die sie anbieten. Im Gegensatz zu den nationalen Fernstudium Universitäten, die eine historische Tradition mit Korrespondenzstudium und der Post verbunden haben, konzentrieren sich die neuen Universitäten auf den Einsatz neuer Technologien, nicht nur um einen besseren Zugang, sondern auch um eine bessere Interaktion zwischen und unter den Studierenden zu sichern. Während ihre Zahl relativ klein ist und ihre Struktur sich schnell entwickelt, gibt es folgende Liste mit der ausschließlichen Online-Universitäten und Organisationen mit dem Namen der Universität derzeit im Internet verfügbar, wie zum Beispiel:

- Athena University
- California Coast University
- American Coastline University
- Commonwealth Open University
- Cyber State University
- Greenleaf University
- Kennedy Western University
- International University
- Open University
- Southern California University of Professional Studies
- Virtual Online University

Weil Lernen immer mehr mit persönlichen und beruflichen Erfahrungen in allen Richtungen verbunden wird, werden Lernen und Lehren zunehmend interdisziplinär. Wissenschaftliche Abteilungen werden administrativ gefördert um wirtschaftlich betrieben Kurse, Programme und Strukturen neu zu gründen und zu organisieren, damit diese sich den immer anspruchsvolleren und marktkennenden Studenten anpassen.

Technologien sind und werden weiterhin auf kreative Weise verwendet, um die Trennung der Schüler voneinander , von ihren Lehrer und von ihren Bedürfnissen und Interessen zu mindern. Wenn all dies auftritt, wird der wirklich globale Charakter des Bildungsmarkts zunehmend deutlich, wie es in diesem Jahrzehnt geworden ist, dass der Markt für die Hochschulbildung nicht mehr einzigartig lokal ist. Es wird auch klarer werden, dass die Auswirkungen der Technologie nicht einen Massenmarkt für das Lernen schaffen will, sondern Optionen die mehr und mehr für die einzelnen Lernenden aus organisierten Anfragemuster passen.

Die Debatte findet zwischen formeller und informeller Lernerfahrung statt, Identität und avatar Psychologie, erhöht, sofortige synchrone E-Learning-Interaktionen, Erlebnispädagogik und soziales Lernen, virtuelle Teamarbeit, Bildung von virtuellen Gemeinschaften, effektive verhaltesverändernde Lernerfahrungen.

In der heutigen digitalen, technologischen und sozialen Umgebung sprechen wir über wichtige Transformationen in Bezug auf unsere Lebens- und Arbeitsweise. Wir beziehen uns auf die heutige Zeit, als das digitale Zeitalter oder die Wissensgesellschaft, gekennzeichnet durch die Verbreitung von Informations- und Kommunikationstechnologien und der steigenden Nachfrage nach neuen pädagogischen Bildungsansätze und Lehrmethoden, die das lebenslange Lernen fördern. In der Hochschulbildung gibt es Veränderungen in den Ansichten darüber, wofür Bildung da ist, mit einer wachsenden Betonung der Notwendigkeit nicht nur den Erwerb von Wissen und Informationen zu ermöglichen und zu unterstützen, sondern auch um die Fähigkeiten und Ressourcen notwendig für den Eingriff in gesellschaftlichen und technischen Wandel und für das lebenslange Lernen zu entwickeln.

Wir sind Zeugen der raschen Expansion und Verbreitung von Technologien, die sich weniger auf die Konzentration auf ein schmales Zuschauersegment beziehen und mehr auf die Schaffung von Gemeinden, in denen Menschen zusammenkommen, um miteinander zu arbeiten, zu lernen und Wissen aufzubauen, sich orientieren.

Digitale Kompetenz ist mehr als die bloße Möglichkeit, Software zu benützen oder ein digitales Gerät zu betreiben; es enthält eine große Auswahl von komplexen kognitiven, motorischen, soziologischen und emotionalen Fähigkeiten, die der Benutzer braucht, um effektiv in digitalen Umgebungen sich zurechtfinden. Zu den, in diesem Zusammenhang erforderlichen Aufgaben gehören beispielsweise: das "Lesen" von Anweisungen von grafischen Anzeigen in Benutzerschnittstellen; die Verwendung von digitalen Reproduktion für die Erstellung von neuen, sinnvollen Materialien aus den vorhandenen; die Wissenskonstruktion aus einer nichtlinearen, Hypertextnavigation; die Bewertung der Qualität und der Gültigkeit der Daten; das Besitzen eines ausgereiftes und realistisches Verständnis es zum Zitieren, das sich in dem Cyberspace durchsetzt.

Das neu entstehende Konzept der digitalen Kompetenz kann als Maß für die Qualität der Arbeit der Lernenden in digitalen Umgebungen eingesetzt werden und bietet Wissenschaftlern und Entwicklern einen effektiveren Kommunikationsmittel in der Gestaltung von besseren an die Nutzer orientierten Umgebungen. Es umfasst photo-visuelle Kompetenzen; Reproduktions-; Verzweigungs-; Informationskompetenz; und sozio-emotionale Kompetenzen.

Die Forschung der letzten zehn Jahre hat gezeigt, dass Computertechnologie ein wirksames Mittel zur Erweiterung der Bildungschancen ist, aber die meisten Lehrer verwenden Technologie weder als Lehr-Liefersystem, noch integrieren Technologie in ihren

Lehrplan. Diese qualitative Studie untersuchte die Unterrichtspraxis von 30 Lehrer mit Computererfahrung, die Computer-Technologie in ihren Unterricht verwendeten, in welchem Maße sie es verwendet haben, die Hindernisse, die sie überwinden mussten, um erfolgreich in der Anwendung der Technologie zu sein und ihre allgemeine Fragen und Anliegen in Bezug auf Technologie. Die Teilnehmer waren Freiwillige aus zwei Grundschulen, eine Mittelschule und ein Gymnasium. Sie waren alle von ihren Schulen als Technologiekennende erkannt. Die Studie fand heraus, dass die Lehrer gut ausgebildeten und qualifiziert mit Technologie waren, dass sie erfinderisch und geschickt darin waren, die Hindernisse zu überwinden, aber dass sie Technologie weder auf einer einheitlichen Grundlage, noch als Lehr- und Lernwerkzeug integriert haben. Zwei Schlüsselfragen waren, dass ihre Schüler nicht genug Zeit am Computer hatten und dass die Lehrer zusätzliche Planungszeit für Technik-Unterricht benötigten. Andere Bedenken waren veraltete Hardware, der Mangel an geeigneten Software, technische Schwierigkeiten und Fähigkeitsniveau der Schüler. Die Ergebnisse beweisen, dass die Schulen noch keine echte Technologie-Integration erreicht haben. Es gibt Auswirkungen auf die Lehrer, Administratoren und Lehrererzieher (Bramley, P., *Evaluating Training*, 2003:79).

Um die Kraft von Social Software, lernzentrierte pädagogische Konzepte und Kurse in Allgemeinpsychologie zu unterstützen, darzustellen, sollten Lehrer aus Online-Universitäten, die Social Software-Tools benützen, wöchentlich informelle Gespräche mit Studenten halten. Während dieser Diskussionen sollen die Studenten in der Lage sein, nach der Klarstellung der Kursmaterialien zu streben und darüber eigehend zu sprechen, sowie Themen, die während des Kurses nicht besprochen waren, zu diskutieren. Die Diskussionen müssen aufgenommen werden und frei für andere Mitglieder der Klasse gestellt werden, entweder als seine Serie von *podcasts*, oder über Skype beispielsweise.

Auf diese Weise sind die *podcasts* über Kursinhalte (metakognitive) und nicht einfach nur Aufnahmen der Kursinhalte selbst (Übertragung von Inhalten). Alle Schüler in der Gruppe sind herzlich eingeladen, Fragen im Vorfeld der Diskussion per E-Mail einzureichen; diese Antworten, sowie diejenigen der Fragen von Studenten, die persönlich teilnehmen, sollten während der Diskussion beantwortet werden.

E-learning ist der Einsatz von elektronischer Bildungstechnologie in Lehren und Lernen. Computersimulation kann als eine Form von E-Learning betrachtet werden. Dieser ist ein Begriff für viele Möglichkeiten, die durch das elektronische Zeitalter vorgeschlagen werden und verdient besonderte Aufmerksamkeit und Erwähnung. Es kann entweder innerhalb, oder außerhalb der Universität stattfinden, wenn man zu Hause oder zu Hause über das Internet lernt, wenn man einen Online-Kurs macht oder bei einem Online-Studium mitmacht. Der Begriff umfasst sowohl PC-basiertes, als auch Web-basiertes Lernen.

Internetsurfing kann auch andere Online-Weiterbildungsmöglichkeiten zu Tage fördern. Dieses ist ein sich schnell entwickelndes Gebiet für die Leser der aktuellen Literatur und das Internet hält einem auf dem Laufenden. Die meisten Kommentatoren auf diesem Gebiet stimmen zu, dass E-Learning auch eine tutorielle Betreuung hat, vielleicht durch das E-Mail, es ist erfolgreicher als durch andere Vorgehensweisen. Web Informationen, die für einen Studenten nützlich sein könnten, enthalten den Zugang zu World Wide Web Hochschulen Ressourcen, Mailinglisten, Foren, Konferenzen und natürlich, online.

Wenn wir uns dem Problem der erzieherischen Werte annähern, darf die Idee, dass im Allgemeinen, die Bildung als wertvoll angesehen sein kann, auf einen relevanten und aufregenden Ausgangspunkt, basieren. Auf Basis dieser Vorstellung soll die Überzeugung hervorheben, aufgrund derer jeder Schlüssel zum Erfolg in der modernen Gesellschaft, die Bildung selbst ist-eine Art vitaler Kraft, deren Anhäufung von der menschlichen Leistung abhängt. Aber, damit die Bildung, eine Quelle für Erfolg ins Leben sein kann, soll sie eine Bildung für die reale Welt werden und außerdem eine Einführung in die reale Welt darstellen.

Das moderne Bildungssystem standardisiert, bringt ins Gleichgewicht oder ignoriert die Unterschiede, wenn die informative Dimension immer bedeutender wird.

In diesem Zusammenhang haben mehrere Forscher die Hypothese des Lernens, ein Ausdruck der direkten Beteiligung am alltäglichen Leben (Modell des situierten Lernens) formuliert. Diese Beteiligung umfasst eine wertvolle Gemeinschaftsdimension und darf die nächsten Ziele beantworten: Lernen zu wissen, Lernen durch lehren, Lernen zu existieren, Lernen mit anderen zu existieren.

Die interkulturelle Kommunikation wird allerdings einen hervorragenden Teil unserer Zukunft sein und für Individuen, wird sie in unseren persönlichen, sozialen und beruflichen Beziehungen, einbegriffen .

BIBLIOGRAPHY

1. Alderfer, Clayton Paul.1972. *Existence, relatedness and growth: human needs in organisational settings.* New York: Free Press
2. Bauer, John and Jeffrey Kenton. 2005. *Toward Technology Integration in the Schools: Why It Isn't Happening.*Norfolk, VA: Society for Information Technology & Teacher Education.
3. Bramley, Peter. 2003. *Evaluating Training.*UK: CIPD Publishing.
4. Daniel, John. 1996. *Mega-Universities and Knowledge Media: Technology Strategies for Higher Education*. London: Biddles Ltd
5. Gazzaniga, Michael. 2010. *Psychological Science*. New York: W.W. Norton & Company
6. Harrison, Robert. 2005. *Learning and Development*. London: Chartered Institute of Personnel and Development.
7. Hoffman, Edward .1988. *The Right to be Human: A Biography of Abraham Maslow.* New York: St. Martin's Press.
8. Horton, William. 2000. *Designing Web-Based Training*. New York: Wiley & Sons.
9. Price, Kay M. and Karna L. Nelson. 2011. *Planning effective instruction. Diversity responsive methods and management*. Belmont: Wadsworth
10. Tapscott, Don. 1996. *The DigitalEconomy: Promise and Peril in the Age of Networked Intelligence.* New York: McGraw-Hill
11. Tapscott, Don.1998. Growing up digital. New York: McGraw-Hill.
12. Tyson, Shaun and Alfred York. 1996. *Human resource management.* Oxford: Butterworth-Heinemann.

INTERWAR LITERATURE FROM A SOCIOLOGICAL PERSPECTIVE

Călina Paliciuc
Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract:We don't have yet a general bibliography that revealed all the translations of English literature between 1919-1944. For translations published in periodical situations it is clear, a chapter of Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine - *volume II - published in 1997, also includes this chapter. Considering the size of the genre, it is natural that the number of novels published in full in the brochure to be reduced. Sometimes they appear only fragmentary. Only eighty-five titles are published, while for the novel, story and sketch there are three hundred and thirty-six titles. In 1946, Octav Păduraru publishes Anglo-Romanian and Romanian- English bibliography. In the chapter "Literature and fiction", he counts the translations of English literature - including those published in the press - mentioning the year of publication, the publisher, the translator, even the number of editions published.*

Keywords :Interwar literature,writers,translators,novels,press

Istoria relaţiilor româno-engleze s-a bucurat de interesul cercetătorilor români, încă din 1917,în timpul primului război mondial, în timpul refugiului la Iaşi, N. Iorga tipărea: *Histoire des Relations Anglo-Roumaines.* în 1921, la Cluj, George Moroianu publică: *Lăgăturile noastre cu Anglia . Scurtă privire asupra legăturilor anglo-române şi asupra propagandei noastre în Englitera din. trecutul îndepărtat până astăzi.* Mai aproape de zilele noastre, e citată ades documentata lucrare a istoricilor Ludovic Demeny şi Paul Cemovodeanu: *Relaţiile politice ale Angliei cu Moldova, Ţara Românească şi Transilvania în sec. XVI-XVHI,* Bucureşti, 1974. Cei doi cercetători motivează întârzierea stabilirii acestor relaţii: „Depărtarea geografică, originea etnică, evoluţia socio-economică, cadrul politic, credinţele religioase şi dezvoltarea culturală, atât de diferite, au constituit tot atâtea motive pentru ca primele contacte ale Angliei cu Moldova, Ţara Românească şi Transilvania, aşezate la cele două extremităţi ale continentului european, să aibă loc relativ târziu şi sa se caracterizeze, pentru o perioadă de timp, destul de îndelungata, prin aspectul lor sporadic şi incidental".

Primele contacte directe, politice şi economice, datează din sec. al XVI-lea: domnitorii români căutau sprijin la Poarta otomană prin trimişii englezi, iar curtea engleză urmărea să obţină privilegii comerciale în ţările române. Petru Şchiopu acorda în 1588 ambasadorului englez William Harbore privilegii comerciale pentru compania Levantului . Tot în acest secol există ştiri despre peregrinările engleze ale unor pretendenţi la tron, fie în Moldova, fie în Ţara Românească. Astfel în 1580, Petru Cercel se afla la curtea engleză. Ioan Bogdan, pretins frate al lui loan Vodă cei Viteaz, cerea şi el, în 1591, sprijin reginei Elisabeta I. în sfârşit, Ştefan Bogdan, fiul lui Iancu Sasu, s~a bucurat de favoruri şi sprijin la curtea lui lacob I, la începutul secolului următor. „Personaj pitoresc şi dibaci în câştigarea simpatiilor curtene, Ştefan Bogdan a devenit prototipul principelui moldovean, care apare în

Epicoene sau femeia tăcută de Ben Jonsoii şi *în Cavalerul pisălogului aprins* de Beaumont şi Fletcher".

Pe de altă parte, documentele consemnează numele multor trimişi ai coroanei engleze care, în drum spre Orient, treceau prin ţările române şi îşi consemnau impresiile fie în acte diplomatice, fie în însemnări de călătorie, toate reprezentând, peste timp, o oglindă subiectivă, e drept, pentru realităţile româneşti, în acelaşi timp, tot mai mulţi români le vor cunoaşte la faţa locului pe cele britanice. Umanistul bănăţean Mihail Halici se afla la Londra în 1694 **şi** acolo şi-a petrecut ultimiiani ai vieţii. Eustaţiu Placidus, medic la curtea lui Constantin Brâncoveanu, studiase la Oxford, iar, la începutul veacului al XVIII-lea, iluministul Paul Iorgoviei a petrecut un an la Londra. în lucrarea sa de excepţie, Carmen Andraş, consemneazăînregistrarea în 1562 la Universitatea din Cambridge, a unui student la medicină John Voulpe.

În ceea ce priveşte Transilvania, relaţiile cu Anglia îmbracă un caracter aparte şi datorită raporturilor bisericii anglicane, care în sec. XVI-XVII, sprijinea protestantismul împotriva agresivităţii oficiale catolice. De aceea, în Transilvania, misiunile politico-diplomatice au şi un caracter confesional, de sprijin, acordat calvinismului, „dovadă colegiile în care începe, la Oradea şi la Aiud, studiul sistematic al limbii engleze".

Urmârindu-şi propriile interese, marile puteri văd în ţările române fie un spaţiu „tampon", fie o monedă de schimb. Napoleon - de pildă - înştiinţase cabinetul de la Londra, prin consulul Wilkinson, că ar putea ceda Austriei Moldova şi Valahia pentru a pune stavilă expansionismului imperial rus. în 1800, Rusia, în război cu Poarta, ocupă Principatele şi Anglia protestează. în anii revoluţiei de la 1848, scrie Clara Liliana Dragoş, sintetizând situaţia noastră grea, „românii din Principate se găseau presaţi într-un triunghi critic: imperiul otoman le era, suveran, imperiul rus le era protector, iar cel austriac îşi făcea continuu simţită presiunea. Pe de altă parte, românii transilvăneni erau supuşi unei duble împilări, austriacă şi maghiară. Această din urmă oprimare îl ; determinase pe Constantin Brâncoveanu să apeleze, în 1704, la lordul William Paget, care trecea prin Viena, rugându-1 să intervină acolo în favoarea românilor transilvăneni.

În aceşti ani hotărâtori pentru istoria modernă a României, Parisul, apoi Londra devin centre de acţiune ale exilaţilor noştri. Legăturile oficiale anglo-române se consolidează semnificativ la începutul veacului al XlX-lea. Acum ia fiinţă primul consulat britanic pentru Moldova (la Iaşi), apoi şi pentru Muntenia (la Bucureşti). Evenimentele se succed rapid: bătălia pentru „Unirea Mică" şi pentru recunoaşterea ei, câştigarea independenţei şi apoi anii de chinuită neutralitate până la intrarea României în război. Legăturile cu Anglia sunt tot mai semnificative, dar, aşa cum s-a spus, cu îndreptăţire, „linia şovăitoare şi inconsecventă a diplomaţiei britanice se vădeşte, în epocă, şi prin acceptarea jumătăţilor de măsura în chestiunile principale".

G. Moroianu dă numeroase exemple; lordul Palmerston se arată un partizan al Unirii Principatelor, dar nu vrea ca această unire să se realizeze în detrimentul Turciei. Cu satisfacţia ardeleanului aflat pe baricadele luptei naţionale, G. Moroianu inventariază acţiuni şi oameni din „Englitera" care se situează de partea românilor: lordul Eitzmaurice • publică la Londra articole pro-române, din care se citează cuvinte „prevestitoare": „... politica oarbă a ungurilor, a făcut din Transilvania un călcâi al lui Achile". În timpul procesului memorandiştilor, de la Cluj, din 1894, se organizează la Oxford un miting în favoarea românilor ardeleni, iar în anii neutralităţii, în Anglia, apar comitetele de ajutorare a romanilor.

Nuanţând lucrurile, în lucrarea deja citată, Clara Liliana Dragoş aminteşte şi

inconsecvenţele Londrei, atentă să nu supere Rusia-deşi socoteşte, pe baza principiului istoric şi etnic, dreptul la autodeterminare în alcătuirea statelor - naţiuni, deşi în momentul semnării Convenţiei militare încheiate cu statul român în august 1916 recunoaşte pretenţiile acestuia asupra Transilvaniei şi Bucovinei, Anglia are rezerve în ce priveşte întoarcerea la patria mama a Basarabiei răpite în 1812 - tot prin jocul marilor puteri - de către Rusia . In linii mari, în timpul conferinţelor de pace de la Paris (1919-1920), Anglia a fost favorabilă solicitărilor statului român, începând cu recunoaşterea calităţii de aliat (în ciuda păcii separate de la Buftea) şi sfârşind cu acceptarea revenirii la patria mamă a Bucovinei, Basarabiei şi Transilvaniei. In fapt - acceptarea unui fapt împlinit prin jertfa a opt sute de mii de români, dar mai cu seama prin manifestarea voinţei unui întreg popor". Am adăuga doar că în 1917, la Londra, lua fiinţă Societatea anglo-română şi, în 1918, se organiza acolo un miting în sprijinul revendicărilor noastre. Abia în 1923, Ia Cluj, o sută de intelectuali,avându-1 în frunte pe savantul Emil Racoviţă, vor constitui în „replică", Societatea româno-engleză. Până la nefericita noastră alăturare la puterile Axei, în cel de al doilea război mondial, evoluţia legăturilor anglo-române cunoaşte aceeaşi linie ascendentă, pentru ca, la sfârşitul războiului, Cortina de fier să ne situeze iar în sfera de dominaţie rusească. Anglia se impune tot mai mult ca putere industrială, comercială şi militară de primă mână, fascinând în acelaşi timp prin sistemul său parlamentar şi structura vieţii sociale, polarizând interesul tuturor ţărilor europene. Călători şi bursieri români străbat la începutul sec. XIX Anglia, atraşi de avântul ei economic sau fascinaţi de caracterul exemplar al instituţiilor engleze. Despre „minunăţiile tehnice" văzute scrie primul bursier român în Anglia - Petrache Poenaru, urmat de Dimitrie Sturza „logofătul "cărvunar[1]' care, prin 1821, recomanda drept model pentru "oblăduirea republicană" "aristodimocraticească", pe care nădăjduia să o instaureze în ţară, "Englitera ţară slobodă, vrednică de a lua paradigmă de la dânsa",„Peregrin în Londin", Ion Codru Draguşanu îşi notează impresii de călătorie în 1840 şi 1843. Călător pe aceleaşi meleaguri în 1852, Odobescu îşi va nota la rându-i impresiile de călătorie ce vor fi publicate în 1915 în paginile revistei „Convorbiri literare". în 1882, Vasile Alecsandri, venit în Anglia ca să-şi întâlnească amicul,pe Ion Ghica, scrie entuziast despre Anglia, după ce - cu ani înainte - îşi sfătuia fiica, aflată la Londra, să-şi perfecţioneze cunoştinţele de limbă. Şi aici atingem una dintre cauzele întârzierii contactului direct cu marea cultură britanică: necunoaşterea limbii. în amplul său studiu publicat în „Dacoromania" din 1923, Petre Grimm scria: „Dacă însă călătorii români în Anglia au fost rari şi mai puţini, firește, au fost aceia care şi-au dat osteneala să înveţe limba engleză. Pe la 1837, o notă adresată de guvernul englez Ministerului Afacerilor Străine din Bucureşti a fost înapoiată cu cererea ca astfel de comunicări să fie însoţite de traducere în limba franceză deoarece nu era nimeni în tot ministerul care să înţeleagă limba engleza.Abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea creşte semnificativ numărul cunoscătorilor de limbă engleză. O situaţie privilegiată găsim în Transilvania unde, în colegiile de la Aiud şi Alba lulia, se predau cursuri de limbă engleză şi unde a fost tipărită prima traducere a unei cărţi engleze în limba română: *Cărare pe scurt spre fapte bune îndreptătoare*, tălmăcită la 1685 de preotul Ion Zoba din Vinţ, după un intermediar maghiar. Rămânând în spaţiul transilvănean, să mai consemnăm apariţia, la Oradea, în 1664, a primei gramatici engleze tipărite în sud-estul Europei *Ânglicum spicilegium,* La Aiud fusese profesor şi Maihail Haltei - convertit la calvinism - care, acuzat că propagă erezii carteziene, intra în conflict cu profesorii şi pleacă în Anglia. în biblioteca rămasă de la el figurează şi cărţi dé literatură engleză. Să mai amintim un caz aparte - cel al nobilului englez John Paget, devenit prin căsătorie grof de Ghiriş (Câmpia Turzii), şi care a înfiinţat la Cluj, în sprijinul

unitarienilor, un cerc de lectură engleză căruia i-a donat două mii de volume.

Revenind în Principate - după ce în familiile avute se recurge tot mai frecvent la institutori şi guvernante engleze trebuie să observam ca după 1880, limba engleză începe să fie studiată în licee, la început doar facultativ şi adesea cu profesori autodidacţi. Treptat ~ odată cu dezvoltarea reţelei de şcoli, acestea îşi vor aduce contribuţia importantă la sporirea cunoştinţelor despre Anglia şi la creşterea cunoscătorilor de limbă engleză, într-un metodic „inventar" al traducerilor din literatura engleză în limba română (1780-1850) Carmen Andraş notează traducerea unor cărţi cu caracter religios, a unora de călătorie, dar şi a unor eseuri literare. Cât despre roman, sunt notate traducerile din cel iluminist cum ar fi *(Robinson Crusoe*, tradus de L. Teodorovici în 1816, prin intermediar sârb, în 1835, a pöi în traducerea serdanului Vasile Drăghici, prin intermediar german, şi, în sfârşit, o traducere rămasă în manuscris, datorată lui Scriban; *Călătoriile: lui Gulliver în ţări îndepărtate,* mult citită şi prelucrată traducere a lui I.D. Neguliei (confruntată cu originalul englez, prin intermediar francez, de M. Angheleseu, apre în 1848.)

O altă categorie de romane - cele cu teme istorice - domină prima jumătate a secolului XIX. între ele amintim:

- *Bătrânul Duncan,* tradus de Heliade din Walter Scott, prin intermediar francez (1831)

Lucia de Lamermoore - în traducerea lui G.A. Baronzi, prin intermediar italian (1845)

Din romanul şi povestirile sentimentale - atât de căutate - sunt notate traducerile:

Moartea beţivului, tradu s de Iosif Many (1844)

Vicarul de la Wakefield de Oliver Goldsmith - traducere din limba engleză de M. Anghelescu (1852)

Dintre traducerile timpului merită consemnate:

Diariulu mixerului Vicariu din Wiltschire (fragment tradus de Ion Codru Drăguşanu (1848) după acelaşi O. Goldsmith *Ultimele zile ale Pompeiului*, după Edward Bulwer-Lytton, tradus de Heliade (1836)

şi Ultimele zile ale Pompeiului, tradus de Teodoru Avinianul (1843)

Connor O'Mata (nuvelă irlandeză) tradusă de acelşi I.Many(1844)

- *Eremitul (Pustnicul)*, tradus de losif Many (1845)

Ammorven şi Zallida, tradus de Alecu Beldiman, prin intermediar francez (1802)

Adelson şi Salvibi, poveste englezească, tradusă de Gr. Balş (1806)

Istoria lui Sandford şi Merton, după Thomas Gray, publicată de Zaharia Carcalechi (1821)

Memoirs of Woman of pleasure de J. Cleland, adoptată de C. Negruzzi (ms.1826)

Trâmbiţa. O întâmplare adevărată, traducere de A. Ardeleanu (alias Iosif Many), după Benjamin Franklin (1840)

Într -un studiu cuprinzător - *Analyse quantitative du roman publié dans la presse de Transylvanie de 1838-1918* - profesorul Mircea Popa urmăreşte „curba creşterii interesului pentru roman în societatea românească de la mijlocul secolului XIX - până în primele decenii ale sec. XX", în spaţiul transilvănean, consemnând traducerile şi lupta pentru afirmarea romanului naţional, aşa cum e evidenţiat fenomenul de presa timpului, important factor catalizator în „naţionalizarea" culturii noastre. Publicând romane (în foileton), presa şi-a făcut ei înşişi un serviciu

- sporindu-şi numărul abonaţilor, dar a şi contribuit în acelaşi timp la formarea gustului pentru literatură în general şi pentru roman în special.

Aşa cum remarca istoricul literar clujean aceasta difuzare a romanului foileton coincide cu apariţia publicului mic-burghez „cu creşeterea ponderii orăşenilor şi a intelectualilor, a numărului de cititori, cu o anumită democratizare şi rafinare a mentalităţii lor".

Romanul de senzaţie - accesibil acestui „public" în formare, e importat din Franţa, unde era în vogă, şi a învins barierele pe care încearcă să le pună în calea răspândirii sale „morala" sau grija pentru „duhul naţional: pe care „traducerile" l-ar ucide.

în studiul său Mircea Popa înregsitrează, cu acribia-i cunoscută, două mişcări paralele: dinamica traducerilor în presa transilvăneană şi apariţia - în aceeaşi presă - a primelor romane originale româneşti. Frica de „frivolitate" şi de „contaminare" a publicului a stabilit în timp un echilibru benefic între propagarea romanului de senzaţie, galant sau de „colportaj" pe de o parte şi al celui realist, cu accentuate tendinţe sociale, pe de altă parte.

Sunt înregistrate romanele traduse şi publicate în presa transilvăneană, scritorii traduşi, traducătorii şi ziarele care le-au publicat îi? foileton. Creşterea numărului traducerilor e evidenţiată şi de asemenea e vizibil progresul înregsitrat de traducerile din literatura engleză. Grupându-le pe perioade ce corespund unui deceniu, cercetătorul consemnează pentru anii 1831-1870 romane traduse mai ales din franceză, abia din 1871 apar şi traduceri din engleză: Simplificând, restrângând la ceea ce ne interesează direct, situaţia după 1871 s-ar putea prezenta astfel:

1871-1880 - din 13 romane traduse: 9 sunt franceze,'1 englez, 2 germane,

1 rus, 1 american, etc.

1881-1900 - din 18 romane traduse: 8 sunt franceze, 2 engleze, 2 germane, 3 ruse, etc.

1901-1910- din 30 romane traduse: 6 sunt franceze, 8 engleze, 5 germane, 5 ruse, etc.

1911-1918 - din 12 romane traduse: 1 este francez, 1 englez, 2 germane, 3 ruse, etc.

Pe literaturi sunt:

39 de titluri din literatura franceză

- 15 titluri din literatura rusă
- 14 titluri din literatura engleză
- 14 titluri din literatura germană
- 7 titluri din literatura italiană, etc.

Dintre autori ••• la egalitate cu Jules Verne e Conan Doyle.

Deosebit de interesante sunt şi concluziile studiului:

- de la apariţia primului fragment de roman tradus şi publicat într-un periodic românesc din Transilvania, până la apariţia primului fragment de roman original (Idsif Vulcan, *Rdnele Mţiunii,* 1876) simt aproape patru decenii de tatonări şi pregătiri. Au trebuit create condiţiile favorabile: multiplicarea numărului de romane traduse, creşterea numărului publicaţiilor, crearea unui public „consumator" de roman, o schimbare de atitudine faţă de roman şi, în sfârşit, presiunea criticii în favoarea genului la modă. E consemnată, în acest sens ultim şi discuţia purtată despre roman - în 1880 mai ales în paginile revistelor „Familia" şi „ Tribuna".

Şi concluzia tranşantă, perfect motivată: „Această "sete de roman" dovedeşte că, în primele decenii ale secolului XX societatea românească era pregătită să primească, să aprecieze şi să aleagă romanul. Marea bătălie pentru un roman românesc de calitate era deja

angajata".

Scriind despre anii 1830-1860 ai istoriei bibliografiei române, Barbu Theodorescu vorbeşte despre „Perioada catalogului" - adică cea în care informaţiile despre carte sunt de găsit în listele de cărţi - fie ele cataloage de biblioteci, de librărie sau de tipografie: Până la 1840 Principatele nu aveau biblioteci publice, iar cele particulare erau rare. Golul a fost umplut de aşa-zisele cabinete de lectură - librăriile, în schimbul unei cotizaţii, împrumutau cărţi.

BIBLIOGRAPHY

Bălu, Andi, *O perspectivă românească asupra literaturii engleze,* Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2002

Bălu, Andi, Receptarea literaturii engleze în România de critica şi istoria literară (1920-1946), Editura Minerva, 2001 Beza, Mărcii, Romantismul englez, Bucureşti

**** Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859-1918) voi I, Bucureşti, 1980*

**** Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1919-1944)Voi II,Bucureşti, 1997*

Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel, *Dicţionarul scriitorilor români,* vol. I-IV, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1995-2002

GLOBALIZATION IN RENAISSANCE TIMES: CONSTANT FEATURES IN LITERATURE

Delia-Maria Radu
Lecturer, PhD, University of Oradea

Abstract:Globalization is not a novelty. Although not defined as such, its spirit can also be noticed during the Renaissance period, when, beyond the efforts of developping literatures in national languages, characteristic to the various European countries, one speaks of constant features emerging in the works of various writers, revealing the zeitgeist of the time, the ideas, beliefs and aims of those who left their marks on on our cultural history.

Keywords: Renaissance, poetry, prose, features, education, time, fame

Manfred B. Steger defineşte globalizarea drept existenţa unor legături economice, politice şi culturale la nivel mondial, ce fac irelevante multe dintre graniţele şi limitele existente[1], arătând că ea nu este un fenomen nou, ci unul care poate fi observat permanent, în diverse etape, de-a lungul istoriei omenirii.

Pentru a înţelege apariţia Renaşterii, trebuie să ne uităm, mai întâi, la schimbările care au loc în societatea italiană înainte de această perioadă, care asigură condiţiile în care se va dezvolta noua concepţie asupra lumii şi a omului. În secolele XI şi XII, în nordul Italiei, o mare parte a nobilimii îşi mută locuinţa în aceste centre urbane pentru a-şi satisface ambiţiile politice, păstrând proprietăţi întinse la ţară. Vorbim de o Italie fărâmiţată, nu de un stat unitar, în care oraşe-cetăţi rivale, conduse de familii de nobili, îşi urmăresc propriul interes, se luptă între ele şi devin mai puternice, înglobând altele, sau dispar. Apariţia centrelor metropolitane europene şi a claselor de negustori din acestea a reprezentat, scrie Steger[2], un factor important în întărirea tendinţelor de globalizare din această perioadă.

Societatea fragmentată de tip feudal din Evul Mediu, bazată mai ales pe economie agricolă şi o viaţă intelectuală şi culturală inspirată de gândirea religioasă, se transformă într-o societate bazată pe instituţii politice centrale, care promovează o economie comercială de tip urban şi pe patronajul laic al artelor şi literaturii. Iniţiativa şi inovaţiile în cultură, influenţele intelectuale şi morale se datorează oraşelor, capacităţii locuitorilor de a citi şi scrie, nevoii de a forma oameni pregătiţi pentru administraţie, structurii sociale şi dominaţiei politice.

Viziunea de tip *„teocentrică”* (cu Dumnezeu în centru), care recunoştea divinitatea ca scop final al intereselor umane, considerând destinul omului realizabil doar în viaţa de apoi, e înlocuită treptat de o viziune *„antropocentrică"*, având în centrul atenţiei omul capabil să controleze forţele naturii şi să-şi construiască singur propriul destin.

În sprijinul acestei viziuni vine umanismul, care este, pe de o parte, căutarea febrilă de manuscrise pentru a le traduce, interpreta şi pune în circulaţie a ideilor acestora, iar pe de cealaltă, un program de educaţie pentru clasele înstărite şi conducătoare ale oraşelor. Umaniştii puneau accent pe studiul gramaticii latine şi greceşti, retoricii, istoriei, poeziei şi eticii. Idealul lor era formarea unei personalităţi complete, un erudit în limbi străine,

[1] Manfred B. Steger, *Globalization: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2003, p. 7.
[2] Idem, p. 28.

literatură, filozofie şi istorie, cu accent pe retorică, arta elocvenţe şi arta de a vorbi şi scrie convingător, deci o artă socială, publică şi chiar politică[3].

Umanismul se baza pe convingerea că operele literare, ştiinţifice şi filozofice ale antichităţii greco-latine erau cele mai bune ghiduri pentru învăţătură şi viaţă. Adepţii săi încercau să-i înveţe pe oameni principiile unei vieţi morale, responsabile şi reuşite. Pentru umaniştii Renaşterii, desăvârşirea sinelui era un mod de a te apropia de Dumnezeu. De aceea problema educaţiei este una importantă şi vedem apariţia unor tratate cu sfaturi şi idei despre cum trebuie să fie omul Renaşterii, în special omul de la curte şi principele său.

Baldassare Castiglione (1478-1529), scriitor şi diplomat italian, e cunoscut pentru *Curteanul* său (1528), un manual renascentist de etichetă menit să îmbunătăţească manierele contemporanilor săi, aducând şi un elogiu curţii de la Urbino, pe care o aprecia atât de mult. În timpul Renaşterii, curtea nu era doar locuinţa monarhului, ea adăpostea administraţia regală, primea vizitele ambasadorilor şi demnitarilor şi era locul de unde se dădeau poziţii în guvern, privilegii şi onoruri. De aceea, ea îi atrăgea pe cei cu ambiţii de avansare.

Sub forma unui dialog între curteni şi doamne de la curte, tratatul prezintă calităţile morale şi fizice ale curteanului ideal, un individ perfect[4], curajos, distins, cunoscător al literelor şi artelor, capabil să compună şi să îşi cânte versurile, prieten bun, iubit idealist, slujitor loial:

> „Vreau deci ca acest curtean al nostru să fie nobil din născare şi să se tragă dintr-un neam ales [...] în afara nobleţei, aş vrea [...] să aibă parte de noroc şi să fie înzestrat de fire nu numai cu minte, cu frumuseţea trupului şi-a feţei, dar şi cu o anumită graţie, sau cum se spune, un farmec, care să-l facă plăcut tuturor, chiar de la prima vedere. [...] Cel mai de seamă şi adevăratul meşteşug al curteanului va trebui să fie mânuirea armelor.[5] [...]...ceea ce este mai folositor şi mai de seamă pentru un curtean ce-ar vrea să scrie şi să vorbească bine, este să ştie multe lucruri [...] Apoi trebuie să ştie să aşeze în bună rânduială cele ce are de spus ori de scris; pe urmă să le dea glas cum se cuvine prin cuvinte [...] bine alese, frumoase, limpezi, bine întocmite, dar mai presus de toate folosite şi acum de popor.[6]
>
> ...să fie, aşa precum se zice, un om de bine şi dintr-o bucată; căci prin aceasta înţelegem atât prevederea, bunătatea, tăria şi cumpătarea sufletească, cât şi toate celelalte însuşiri [...] Dar în afară de bunătate, adevărata şi cea mai de seamă podoabă a sufletului socot că este la oricine dragostea de carte.[7] [...] Să se străduiască cu toate gândurile sale şi cu toată puterea sufletului său să-şi iubească principele mai presus de orice. [...] Nu va vorbi de rău pe nimeni, dar mai cu seamă pe stăpâni se va feri să-i clevetească [...] nu va vădi curteanul nostru prostească înfumurare; [...] va fi întotdeauna modest şi reţinut.[8] Nu va trebui să se vădească nici mare mâncăcios, nici băutor, nici desfrânat în cele rele, nici neîngrijit şi fără socotinţă în viaţa cea de toate zilele...[9]

Curteanul a ajuns şi în alte ţări, continuând să fie un model secole după publicarea sa. El a fost tradus în franceză la nouă ani după publicare, în 1537, fiind cea mai apreciată dintre cărţile italiene care promovau noua etichetă (*courtoisie*) ce – măcar teoretic – transforma nobilul dintr-un soldat şi vânător filistin[10] într-un curtean versat în artă şi cultură[11].

---

[3] Lauro Martines, *Rise of Towns in Italy*, in Joseph R. Strayer (ed.), *Dictionary of the Middle Ages. Vol. 7, Italian Renaissance*, New York, Charles Scribner's Sons, 1986, p. 18.

[4] v. Rachel Annand Taylor, Gilbert Murrav, *Invitation to Renaissance Italy*, New York, Harper & Brothers, 1930, p. 150.

[5] Baldesar Castiglione, *Curteanul*, traducere, prefaţă şi note de Eta Boieriu, Bucureşti, Editura pentru Literatura Universală, 1967, p. 46.

[6] Idem, p. 69.

[7] Idem, p. 81.

[8] Idem, p. 121.

[9] Idem, p. 143.

[10] Mulţumit de sine; incult şi refractar la nou.

Curteanul ajunge, cu influenţele sale, şi pe pământ spaniol în unele opere înrudite, cum ar fi cartea inchizitorului Antonio de Guevara, *El Relox de Principes* (1529), carte de învăţătură şi educaţie destinată principilor ideali, după cum notează Zoe Dumitrescu Buşulenga[12]. Şi în Anglia, care se străduia să ajungă din urmă dezvoltarea artei şi filozofiei europene, era nevoie de crearea unei clase de diplomaţi, politicieni şi oficiali. Ideile despre spiritualitate, educaţie enciclopedică şi *sprezzatura* (desăvârşire lipsită de afectare) sunt preluate din *Curteanul* lui Baldassare Castiglione, tradus de Sir Thomas Hoby în 1561, iar poezia elisabetană de curte e profund influenţată de neoplatonismul aristocratic al lui Castiglione, de noţiunile sale despre armonia universală şi iubirea pentru frumos ca o cărare spre virtute.

Pentru prinţii renascentişti, Niccolò Machiavelli (1469-1527), istoric, politician, diplomat, filosof şi scriitor umanist, numit adesea fondatorul ştiinţelor politice, a scris *Principele* (1513), arătând despre cum să fii un conducător eficient, punând accent pe strategii practice, mergând până la a justifica trădarea şi violenţa pentru a păstra puterea. El se concentrează nu asupra prinţilor ereditari, ci asupra unui „nou principe", căruia îi va fi mai greu să conducă şi, de aceea, nu trebuie să se preocupe doar de reputaţia sa, fiind dispus să acţioneze imoral în momente potrivite.

> *„un principe are întotdeauna la îndemână tot felul de motive îndreptăţite, care-i îngăduie să-şi calce cuvântul sub aparenţe cinstite*.[13] Prin urmare, *faptele tuturor oamenilor şi mai ales ale principilor*, pentru care nu există un alt criteriu de judecată, *trebuie privite numai din punctul de vedere al rezultatului lor*. Principele să-şi propună, deci, să învingă în luptă şi să-şi păstreze statul, iar mijloacele lui vor fi oricând socotite onorabile şi fiecare le va lăuda.[14]

Principele nu a fost tradus în engleză până în 1640, dar se pare că mulţi scriitori renascentişti englezi cunoşteau teoriile lui Machiavelli, iar Thomas Cromwell îl aprecia.

Cu o altă concepţie, Erasmus de Rotterdam scrie *Educaţia unui principe creştin* (1516) la trei ani după Machiavelli, vorbind despre cum trebuie să fie un prinţ creştin, preocupat de importanţa dreptăţii. El afirmă[15] că dacă nu-ţi poţi apăra regatul fără a încălca dreptatea, fără a vărsa mult sânge, sau fără mari ponoase credinţei, ar trebui să abdici şi să preferi să fii un om drept în locul unui prinţ nedrept.

Unele dintre ideile lui Castiglione, Machiavelli şi Rotterdam îşi au ecoul în primele două cărţi ale lui François Rabelais, *Gargantua* (1534) şi *Pantagruel* (1532), în care se pune problema educaţiei şi a utilităţii acesteia în viaţă. Critica educaţiei medievale, în care se învaţă pe de rost tratate prăfuite, cu profesori numiţi, de pildă, Bride[16], face loc descrierii educaţiei renascentiste caracterizată de o îmbinare între educaţia minţii şi exerciţiul fizic, teorie şi practică, învăţare şi recapitulare...

Scrisoarea pe care Gargantua, ajuns la rândul său părinte preocupat de binele fiului Pantagruel, care nu mai învaţă acasă, ci e plecat la Paris să studieze, conţine esenţa educaţiei renascentiste enciclopedice, rezumată prin cuvintele „nimic să nu-ţi rămână necunoscut":

---

[11] David Coward, *A History of French Literature. From Chansons de Geste to Cinema*, Malden, Blackwell Publishing, 2004, p. 35.
[12] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Renaşterea. Umanismul şi destinul artelor*, Bucureşti, Univers, 1975, p. 151.
[13] Idem, p. 63.
[14] Idem, p. 65.
[15] Siobhan Keenan, *Renaissance Literature*, Edinburgh University Press, 2008, p. 10.
[16] Căpăstru, un nume care ne duce cu gândul la zăbală, partea căpăstrului introdusă în gura calului pentru a-l struni şi a-l conduce, adică ceva care, aplicat la om, ar împiedica vorbirea – şi, drept urmare vedem, împreună cu tatăl Grandgousier, că Gargantua e incapabil să vorbească, adică să se exprime în situaţii sociale, în ciuda silinţei sale la învăţătură.

Pantagruel trebuie să ştie mai multe limbi străine, toate cronicile, geometrie, aritmetică şi muzică, astronomie, drept obştesc, flora şi fauna, metaluri din adâncuri, pietre scumpe, medicină, arta călăriei, mânuirea armelor, retorica sau arta cuvântului în adunări deschise, iar sfaturile tatălui se încheie cu observaţii despre calitatea morală pe care o doreşte de la fiul său:

> „Dar, după cum spune înţeleptul Solomon, cugetarea cea dreaptă nu-şi găseşte sălaş într-un suflet otrăvit, iar pornirea unui cuget stricat e pieirea sufletului. Să slujeşti lui Dumnezeu, să-l iubeşti şi să te temi de el; să încredinţezi fiinţei lui toate gândurile şi toate nădejdile sale, ajutând lucrarea lui prin credinţa ta plămădită din milă, fără ca, alunecând în păcat, să te depărtezi de la ea.
>
> Rămâi mereu departe de răutăţile lumii. Nu lăsa trufia să pătrundă în inima ta, căci viaţa noastră trecătoare este, numai cuvântul lui Dumnezeu n-are moarte. Ajută pe aproapele tău şi iubeşte-l ca pe tine însuţi. Cinsteşte pe dascălii tăi, fugi de oamenii cu care nu vrei să te asemeni şi nu lua în deşert harurile cu care Dumnezeu te-a înzestrat."[17]

Importanţa abilităţii de exprimare în societate se leagă de problema limbii folosite. Latina este, treptat înlocuită de limbile naţionale. Dante Alighieri, prin *Divina Comedie*, scrisă în latina vulgară, într-un dialect toscan, a pus bazele unei limbi italiene care să fie înţeleasă de o populaţie mai largă din zona culturală a Italiei. În *De vulgari eloquentia*, Dante scria [în latină de data aceasta] despre importanţa unei limbi italiene, deasupra numeroaselor dialecte ale peninsulei, care să-i informeze şi să-i unească. Mai târziu, în secolul al XIV-lea, Francesco Petrarca îşi scrie poeziile de dragoste în acelaşi dialect toscan pe care el şi admiratorii săi îl văd ca baza limbii italiene.

Poetul şi teoreticianul literar Pietro Bembo e autorul unui tratat intitulat *Prose della volgar lingua*, 1525, în care pleda pentru adoptarea dialectului toscan în operele artistice din Italia întrucât cele mai mari opere literare recente ale Italiei fuseseră scrise în acea limbă, de către Giovanni Boccaccio în proză şi Francesco Petrarca în poezie.

Pe măsură ce apar literaturile naţionale, diverşi scriitori apără folosirea propriei limbi în locul celei latine. În Franţa, limba franceză a făcut un mare pas înainte în 1539, când regele François I decretează că documentele judiciare (legale) trebuie scrise în franceză. În poezie şi proză, scriitorii promovează folosirea limbii franceze pentru a crea o cultură franceză cu adevărat măreaţă, care să rivalizeze cu gloria lumii antice, studiind literatura italiană spre a găsi noi moduri de a scrie în limba lor.

Defense et illustration de la langue française (*Apărarea şi proslăvirea limbii franceze*, 1550)**,** programul manifest al Pleiadei, semnat de Joachim du Bellay, dar la care au contribuit şi ceilalţi membri ai grupării, în special Pierre de Ronsard, afirmă dreptul limbii franceze de a sta alături de limbile clasice ca mijloc de expresie poetică. Membrii Pleiadei îşi propun să folosească toate resursele limbii franceze (abrevieri, crearea unor cuvinte compuse, introducerea unor termeni regionali...) pentru a reproduce formele marilor literaturi clasice (versul alexandrin, oda şi sonetul, etc.).

În Anglia nu există o limbă engleză unitară, ci diferite variante, dar şi acolo se manifestă aceeaşi dorinţă de a trece la folosirea limbii engleze, păstrând formele cunoscute împrumutate de la antici. Unii autori sunt adepţii imitării sintaxei clasice şi împrumutării de cuvinte din latină şi alte limbi europene, alţii, precum Edmund Spenser, preferă să îmbogăţească limba prin folosirea arhaismelor şi împrumuturi din diversele dialecte ale Angliei.

---

[17] François Rabelais, *Gargantua şi Pantagruel*, în româneşte de Alexandru Hodoş, prefaţă de N. N. Condeescu, ilustraţii de Benedict Gănescu, Bucureşti, Editura pentru literatura universală, 1967, p. 197.

Dacă limba folosită urma să fie cea naţională, modelul poetic urmat în întreaga Europă era cel al lui Francesco Petrarca (1304-1374), decisiv pentru formarea bunului gust literar. Influenţa *dulcelui stil nou*[18] e evidentă în paginile rimelor sale împrăştiate, a *Canzonierului* la care a lucrat o viaţă întreagă şi pe care l-a împărţit în cele două părţi, *Întru viaţa madonei Laura* şi *Întru moartea madonei Laura*, dar Petrarca „concretizează" femeia iubită. În poeziile sale, iubita nu mai e un simbol, citim despre obrazul ei, cosiţele blonde, piciorul desculţ în iarbă. Iubirea poetului este una reală pentru o femeie reală, prezentată mai detaliat decât cea din poemele poeţilor provensali sau dulce stil noviştilor. Persoana ei este cea care îi atrage atenţia, nu ca tip de frumuseţe ori semnificaţia ei ca simbol al unei puteri superioare. Asocierea iubitei cu natura – o natură însufleţită romantic de sentimentele poetului –, ideea că versurile sale o vor face nemuritoare, subiectivitatea, introspecţia şi melancolia, alături de perfecţiunea formală a sonetelor sale, armonia dintre vers şi conţinut, sunt cele care îi atrag admiraţia altor poeţi care se străduiesc să-l imite.

În 1501, Pietro Bembo, în colaborare cu un editor veneţian Aldus Manutius, scoate o ediţie de buzunar al *Canţonierului* lui Petrarca. Editorul publica ediţii elegante ale autorilor clasici greci încă din 1490. Aceste ediţii în format mic erau unele de lux, dar au facilitat circulaţia poemelor lui Petrarca ca un model la îndemână. Frumuseţea şi dimensiunea convenabilă a acestor *Petrarchini* (mini-Petrarca) permiteau cititorilor să le ia cu ei, iar versurile lui Petrarca erau uşor accesibile, putând fi recitate la întruniri sociale, studiate şi imitate.

Poezia lui Petrarca a ajuns să fie copiată şi imitată de mulţi italieni educaţi din secolul al XVI-lea, atât femei cât şi bărbaţi. Volumele de *Petrarchini* apar în multe tablouri ale secolului (v. Andrea del Sarto, *Portretul unei femei cu o carte*). Cosiţele bronde şi pielea de alabastru ale iubitei lui Petrarca au stabilit standardele de frumuseţe feminină şi au fost zugrăvite în pictură de diverşi pictori precum Boticelli.

Poezia Renaşterii din toată Europa a fost în curând dominată de *Canzonierul* lui Petrarca, aşa cum vedem în numeroase poeme individuale şi în eforturile de a scrie secvenţe de sonete[19] despre iubiri şi pierderi după modelul lui Petrarca. *Petrarchismul* devine un mod de a înnoi poezia lirică. Figura Laurei apare ca noul ideal de femeie, atât femeie cât şi înţelepciune, frumuseţe şi virtute, aflată în centrul vieţii şi artei poetului. Poemele lui Petrarca devin model universal pentru limbajul poetic, arătând poeţilor cum să-şi exprime sentimentele profunde într-un mod sensibil, elegant şi demn.

Printre discipolii lui Petrarca se numără Lorenzo de Medici şi Michelangelo, membrii Pleiadei franceze, Ronsard şi du Bellay, Sidney, Spenser şi Shakespeare în Anglia, chiar dacă, în Anglia, forma sonetului suferă modificări datorită lui Spenser şi lui Shakespeare.

Michelangelo Buonarroti scrie peste 300 de sonete dedicate unui prieten şi iubitei (aşa cum va face Shakespeare), Pierre de Ronsard este autorul *Iubirilor*, 182 de sonete închinate mai multor iubite din viaţa sa, Casandrei (1552-53), Mariei (1555) şi Elenei (1578), *Antichităţile Romei* de Joachim du Bellay cuprind 32 de sonete (1558), Sir Philip Sidney are o secvenţă de 108 sonete în *Astrophel şi Stella* (1582, publicat postum), Edmund Spenser, supranumit „Petrarca al Angliei", scrie 89 de sonete în volumul *Amoretti* (1595), iar *Sonetele* lui Shakespeare (1609) dedicate prietenului şi misterioasei doamne brune sunt 154 la număr.

---

[18] La reprezentanţii *dulcelui stil nou* din secolul al XIII-lea, între care se distinge Dante, iubirea apare ca o femeie care inspiră poetul şi îi dictează ce trebuie să scrie. Iubitul suspină şi notează, transcrie în poezia sa manifestările experienţei sale, analizând-o ca pe o problemă filozofică, morală, chiar fiziologică. Stilul lor e „dulce" fiind în armonie cu această experienţă radicală a iubirii, prag intelectual şi spiritual. Poetul dulcelui stil nou e un orăşean, care şi-a văzut iubita prima oară într-o biserică ori plimbându-se pe stradă, adesea flancată de prietene protectoare. Doamna la care tânjeşte poetul dulcelui stil nou e intangibilă, iar Dante a spiritualizat-o, înfăţişând-o ca pe un semn pământesc al mântuirii creştine care-i aşteaptă pe credincioşi.

[19] Secvenţele de sonete sunt o serie de sonete, ce pot fi citite şi individual, dar care, aranjate în ordine, spun povestea unei iubiri.

Poeţii Pleiadei abordează teme precum iubirea, moartea, scurgerea timpului şi natura. Dorinţa lor de a inaugura o tradiţie în Franţa imitând literatura clasică a dus la inventarea unor noi forme poetice şi la renunţarea la vechile convenţii complicate ce dominau poezia medievală. Pentru membrii Pleiadei, poetul vorbeşte limbajul lui Dumnezeu şi vede lucrurile ascunse de privirea muritorilor (v. concepţia lui Hugo despre poet, sau a lui Baudelaire, de mai târziu). El conferă glorie subiectelor sale şi lui însuşi, căci arta asigură renume etern. Joachim du Bellay, cel care semnează programul-manifest al Pleiadei, e un maestru al sonetului, asociind melancolia iubirii cu trecerea timpului şi simbolul feminităţii prin imaginea trandafirului.

Traducerea *Canzonierului* în engleză de către Sir Thomas Wyatt, care călătorise mult în misiuni diplomatice, aduce forma sonetului italian şi în Anglia, unde devine forma poetică cea mai la modă, tratată în spiritul petrarchismului.

Sir Philip Sidney întruchipează noul om universal al Renaşterii: curtean, diplomat, soldat şi poet. Pe lângă *Defence of Poesie*, tratat în care apără literatura datorită puterii sale unice de a educa, dar subliniază şi capacitatea acesteia de a delecta, abilitatea acesteia de a înfăţişa lumea nu aşa cum este, ci aşa cum ar trebui să fie. *Astrophel şi Stella* e o secvenţă de 108 sonete scrise în 1582, dar publicate postum, în 1591, considerată cel mai reuşit ciclu de sonete elisabetane după sonetele lui Shakespeare. El descrie pasiunea unui curtean, cu primii fiori, lupta cu sentimentele sale şi renunţarea la iubită pentru a se dedica „înaltei cauze" a serviciului public.

Pentru Zoe Dumitrescu-Buşulenga, cele 154 de sonete ale lui William Shakespeare formează un soi de canţonier întârziat[20], închinat, ca şi al lui Michelangelo, unei prietenii şi unei iubiri, unui bărbat blond şi unei femei brune. Poetul are posibilitatea de a scăpa morţii şi a accede la nemurire prin poezie. Sonetele trădează evoluţia gândirii autorului prin succesiunea temelor: viaţa, frumuseţea, decăderea inevitabilă, moartea, timpul distrugător. Arta îşi asumă misiunea de a transmite posterităţii, păstrând nemuritoare, imaginea trecutei frumuseţi.

Dacă ar fi să ne oprim, dintre aceste teme, la cea a imortalizării fiinţei iubite prin artă/poezie şi la ideea că opera va supravieţui timpului, pentru a vedea felul în care sunt ele redate de către poeţi, ne putem convinge nu doar că ele se regăsesc la autori din cei menţionaţi mai sus, ci şi că regăsim formulări aproape identice:

- „Căci văd în timp, preadulcea mea văpaie, / *O gură mută şi doi ochi sub pleoape, / Ce şi din morţi vor scânteia prin mine*." (Petrarca[21]);
- „Şi arta-nvinge tot ce e natură. / Am proba cea mai bună în sculptură: / Ea-i peste moarte, peste timp, stăpână... / *Deci pot şi nouă viaţă, laolaltă, / Să dăruiesc prin piatră şi culoare*: / E de ajuns să mă îndrept spre daltă, / *Şi astfel, mii de ani după pieire, / Văzându-ţi lumea veşnica splendoare, / Să creadă în nevrednica-mi iubire*." (Michelangelo[22]);
- „*Ci tu prin har vei dăinui în lume; / Voi nemuri în vers făptura-ţi rară*, / Şi-n cer voi dăltui cerescu-ţi nume. / Şi-acolo, când pieri-va lumea toată, / Trăi-vom cu iubire-mprospătată." (Spenser[23]);

---

[20] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Renaşterea...*, Bucureşti, Univers, 1975, p. 172.

[21] Francesco Petrarca, *Rime*, traducere, antologare, note şi tabel cronologic de Eta Boeriu, cuvânt înainte de Alexandru Balaci, Bucureşti, Univers, 1970, MCMLXX, p. 186.

[22] Michelangelo Buonarroti, în Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Renaşterea. Umanismul şi destinul artelor*, Bucureşti, Univers, 1975, p. 158.

[23] Edmund Spenser, *Amoretti*, în *Antologie de poezie engleză de la începuturi până azi*, ediţie întocmită de Leon Levitchi şi Tudor Dorin, prefaţă şi tabel cronologic de Dan Grigorescu, Bucureşti, Minerva, 1981, Sonetul LXXV, traducere de Dan Duţescu, p. 142.

- „Nici marmuri, nici sculpturi de aur grele / Nu vor trăi cât mândrele-mi poeme, / Iar tu vei străluci mai viu în ele / Decât într-un granit mâncat de vreme. / [...] / *Tu, biruind şi Moarte şi Uitare, / Vei dăinui, iar slava ta curată / Vor mai privi-o vremuri viitoare /*Şi-atunci când lumii ceasul o să-i bată. / Iar până-n ziua trâmbiţei cereşti, / *în versul meu şi-n ochi duioşi trăieşti*." (Shakespeare[24]),
- sau, acelaşi, „Nicicând nu vei fi altfel decât eşti. / Nici cruda moarte nu te va umbri, / *Tu în nemuritoare versuri cereşti*. / *Atât suflare-n oameni cât va fi / Acestea, dăinuind te-or preamări.*"[25]

Concluzii:

Am pornit de la ideea că globalizarea, înţeleasă ca un set de legături la nivel mondial, ce depăşesc graniţele şi limitele existente, nu este un fenomen nou, deoarece putem găsi ceva similar în legăturile pe care le aveau umaniştii şi artiştii Renaşterii între ei, în felul în care modele, apărute în Italia, leagănul acestei mişcări artistice şi culturale (şi mult mai mult de atât), s-au propagat şi au fost imitate în celelalte ţări europene. Preocuparea pentru desăvârşirea omului renascentist, care poate atinge perfecţiunea prin educaţie, e dovedită de tratatele menite să îmbunătăţească manierele contemporanilor, fie aceştia curteni sau principi, importanţa exprimării adecvate se leagă şi de trecerea la folosirea limbilor naţionale în literatură, iar modelul poeziei lui Petrarca se răspândeşte ca o adevărată modă în Franţa şi Anglia, unde îi sunt imitate forma, temele şi modul de exprimare.

BIBLIOGRAPHY

Annand Taylor, Rachel; Murrav, Gilbert, *Invitation to Renaissance Italy*, New York, Harper & Brothers, 1930.

Cohen, Walter, *A History of European Literature. The West and the World from Antiquity to the Present*, Oxford University Press, 2017.

Coward, David, *A History of French Literature. From Chansons de Geste to Cinema*, Malden, Blackwell Publishing, 2004.

Coyle, Martin; Garside, Peter et al. (eds.), *Encyclopedia of Literature and Criticism*, London, Routledge, 1990.

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Renaşterea. Umanismul şi destinul artelor*, Bucureşti, Univers, 1975.

Keenan, Siobhan, *Renaissance Literature*, Edinburgh University Press, 2008.

Petrarca, Francesco, *Rime,* traducere, antologare, note şi tabel cronologic de Eta Boeriu, cuvânt înainte de Alexandru Balaci, Bucureşti, Univers, 1970.

Shakespeare, William, *Sonete*, în româneşte, cu o prefaţă de Teodor Boşca, prezentare grafică şi ilustraţii de Emil Chendea, Cluj, Editura Dacia, 1974.

Spenser, Edmund, *Amoretti*, în *Antologie de poezie engleză de la începuturi până azi*, ediţie întocmită de Leon Levitchi şi Tudor Dorin, prefaţă şi tabel cronologic de Dan Grigorescu, Bucureşti, Minerva, 1981.

Strayer, Joseph R. (ed.), *Dictionary of the Middle Ages, Vol. 7. Italian Renaissance*, New York, Charles Scribner's Sons, 1986.

[24]William Shakespeare, *Sonete*, în româneşte, cu o prefaţă de Teodor Boşca, prezentare grafică şi ilustraţii de Emil Chendea, Cluj, Editura Dacia, 1974, Sonetul 55, p. 139.

[25] William Shakespeare, Sonetul LVIII, din Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Renaşterea.Umanismul şi destinul artelor*, Bucureşti, Univers, 1975, pp. 178-179.

UNIVERSAL AND SPECIFIC ELEMENTS OF CULTURE IN THE EMPRESS OF BRIGHT MOON DUOLOGY BY WEINA DAI RANDEL

Irina-Ana Drobot
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The paper examines universal elements, belonging to any culture, as well as to specific Chinese culture elements in order to see their role. The role of universal elements, such as the story pattern reminding of Cinderella, is to introduce the reader easily into an unfamiliar culture. The role of specific Chinese culture elements, such as the traditions and customs at the Court of the Emperor of China in the seventh century, the ladies' acquiring of titles, the importance of the silk worms, the lyrical outlook at life present in Mei's reflections, reminding of the style of Chinese poems, is to promote Chinese culture soft power. The balance created between universal and specific elements facilitates the readers' sympathy with the characters and growing fascination with culture specificities.

Keywords: soft power, Cinderella, story pattern, Chinese poems.

1. Motivation

Randell's duology (formed by *The Moon in the Palace* and *Empress of the Bright Moon*) presents, on the one hand, a story about the cultural specificities of China during the Tang dynasty, and on the other hand, a universal story based on the Cinderella fairy-tale pattern. The Cinderella story means an ascending trajectory, from being poor to being rich, overcoming obstacles, similarly to the from rags-to-riches myth. Mei rises from a poor girl to a future empress, after going through may obstacles. We are given the descriptions of the habits of the times as we find them through the eyes of young Mei. The main character is given a prediction by a monk when she is five years old: she and her family are told that she would become empress and have a great line of descendants to the throne. Her family is not from the emperor's lineage but she is believed by the monk to be able to achieve her own, individual destiny. She starts from a low situation, with her family becoming poor after her father, the Governor's death, when they are robbed of their fortune. Mei wishes to reestablish her family's good fortune by going to the palace.

There are specific historical elements, such as the struggle for reaching the throne by Empress Wu of China, and for maintaining her position. At the same time, through the book *The Art of War* by Sun Tzu, which was given to young Mei by her father to read to prepare her for the predicted role of future empress, the strategies become universal, since it was believed that the wisdom in this book could be relevant in many situations and throughout all ages and cultures. Young Mei thinks about the wisdom of Sun Tzu's book before going to bed, in the days while she was preparing to go to the palace: "Oftentimes I went to sleep mumbling, 'All warfare is based on deception...'" (Randel 2016a: 11). The struggle to reach the top at court or to reach a high position meant protection and good living conditions for those directly involved and for their families. Mei, the future empress Wu, has an ascending trajectory generally speaking, while looking at the details we see her succeeding then falling, and then the process repeats. This becomes the pattern for her evolution. The way up is difficult and slow, and there are many obstacles on the way. Like in fairy-tales, the meets

both helpers and opponents. Her road towards seducing the emperor and gaining safety for her family is filled with obstacles, the usual way in fairy-tales.

2. Fairy-Tale Patterns

We could say that the story begins with the call to adventure, when a monk comes to the father of Mei and predicts her future. At the time Mei is dressed as a boy, and the monk says that it is a pity she is not a girl, for her physical traits say that she would have a great reign and a great family that will follow her steps on the throne. Mei's evolution could be followed in terms of the hero's journey according to Joseph Campbell's theory, as she receives the call to adventure, then hangs on to it as she knows it was her father's wish for her to go to the palace. The refusal of the call can be seen to come later, as Mei feels she has deviated from her purpose, which was to seduce the emperor, and at that time she is distracted by her love for Pheasant. However, her love for Pheasant proves, in the end, to have been part of her destiny, as he manages to get to the throne, an unlikely event, and she becomes his favourite. They will end up ruling together, with Mei being better at this, and Pheasant will go to her for advice. Mei deviates from the norm set for a Cinderella-type of character in that she is more like the male hero in fairy-tales according to Campbell's monomyth. She is set on the path towards the call to adventure by the monk who makes the prediction that she will be a great female emperor and by her father who is very proud of his daughter's potential. She takes a more active position at times, however at other times it is not up to her to change the situation, as she is dependent on other characters' decisions and actions. In order to achieve her purpose, she needs to get the emperor Taizong on her side. The fact that every year the emperor calls to the palace young maidens to serve him is similar to fairy-tales actions. The emperor will then choose from them, but first they need to pass certain tests in order to make themselves noticed by him. This can be achieved either by helpers, by having someone at court tell the emperor about the beauty of the young maiden, or by making themselves noticed through a very inspired gift to the emperor. Mei proves to be very smart as she devises a riddle which gets the attention of the emperor's subjects. However, another girl, Jewel, steals her chance by pretending she wrote the riddle and this secures Jewel's place close to the emperor, and not Mei's. This happening recalls elder brothers' trick of taking over their young brother's achievement during trials and pretending they achieved everything from certain fairy-tales. However, in fairy-tales their treachery is given away, while here there is no way for Mei to show what she has done to the emperor. At the same time, the girl who has tricked Mei also functions as someone from whom she can learn certain tricks to seduce the emperor and, in the end, when Jewel has a horrific death, Mei sees this as a warning to herself. She believes she could easily have the same fate if she is not careful enough.

Mei struggles to get the emperor's attention and manages to do so at certain times. She gets a higher position but then loses it to a bet one of the emperor's subjects makes her take part. The emperor is far from the prince charming in fairy-tales. Here the fairy-tale pattern deviates once more. He does not even seem interested in being seduced, yet he still has many ladies around and tries to maintain the custom. It is only Jewel who manages to keep his interest until her death. At that point, one of Mei's helpers notices that Jewel has a handkerchief from another man, from the emperor's brother, whom the emperor has killed together with his whole family in order for him to be able to rule. The custom says that a lady cannot serve two emperors, and, what is more, emperor Taizong is afraid of his dead relatives. He is in fact haunted by guilt over killing him and has visions of them being in the same room with him.

The emperor Taizong is not an example of a good ruler, and he does not set a moral standard. Next to him, the ladies cannot feel safe. Mei has believed that the end of her

troubles will come from gaining protection from the emperor, from explaining to him the situation of her family, how they were robbed of their fortune after her father, the Governor's death. Yet, the protection she receives in only temporary and her situation at court is always very fragile. Even when she hopes to find her mother who had been sent away by the other relatives and she asks for her to be found by the emperor's subjects it is not sure they will find her or offer her the protection Mei hopes for. Fortunately, her mother had already managed to find shelter at a Buddhist monastery and is doing fine. In the first part of the story, Mei is portrayed as dependent on the emperor's protection, which proves not to bring the happy ending usually found in fairy-tales. The emperor changes his mood very often, and grands and takes off titles to and from his ladies upon his whims. His main concern is the guilt for having killed his family and the fear that he will lose his power. He acts in a very cruel way after consulting monks who predict his future. He is told that there will be a man named Wu who will take the power away from him, so he orders all men named Wu to be caught and killed. On several occasions Mei is appaled of emperor Taizong's cruelty, to his subjects and also to his ladies. Once she assists at a scene where he throws away a young, beautiful slave girl to be killed under horses hooves. These means of displaying power potray emperor Taizong in a way that reminds of the Bluebeard character in fairy-tales, who used to murder his wives one after another, once they discovered his secret. The emperor is also not a kind lover, as Mei will eventually find out, once she gains access to get close to him. He is not the protective presence Mei seeks and expects to find.

The only fairy-tale element is her love for Pheasant. Their love seems to resist all obstacles and it is presented in poetic terms. However, in the second book, she is disappointed by Pheasant's attitude when he cannot act in order to punish rightfully the evil characters.

In both books, Mei has two main female rivals, like Cinderella had her evil stepsisters. In the first book, it is Jewel, while in the second book, it is Pheasant's wife. This type of rival recalls the evil sisters in Cinderella's story, who did not want Cinderella to get noticed by the prince since they were jealous of her beauty and they also wanted the honour to be noticed by the prince for themselves. The competition between ladies also recalls the story of Snow White and her evil stepmother. Pheasant's wife is very cruel to the Pure Lady and to other ladies with whom Pheasant has slept with and who bore him children. In the end, however, the characters are not only evil or only good. The evil ladies reveal a good or at least vulnerable side. Jewel had kept her love for emperor Taizong's brother and was still praying for him, and she also was the first one who was kind to Mei when she first arrived at the Palace and the other chosen maidens were mean to her, while Pheasant's wife had been forced to marry him and he had only bedded her once on her wedding night, while people were ridiculing her about not being able to conceive. There is also a rivalry with Pheasant's first lover, Rain, who is jealous on Mei stealing Pheasant from her. However, Rain will be left to die in childbirth by Pheasant's wife, the empress, which will draw pity on her for the reader.

The characters in the novels follow, up to a point, the path of the hero as described in summary by Campbell (2008: 23):

"A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man."

The majority of the characters starts from a certain state of affairs, they get an opportunity to change it, and thus accept the call to adventure, then go through the obstacles, and finally they should return and tell about theirexperience to the others. Mei starts as an

ordinary Chinese girl, whose parents wish she were a boy, becomes a concubine at the court of Emperor Taizong, then ends up an empress. However, this comes at a cost, as the monk who made the prediction said, since throughout her life Mei will go through many losses of the loved ones. Her friend, the Lady Virtue, has also had a history in the palace, and has gone through her own path of receiving this high rank. She advises Mei on how to seduce emperor Taizong to secure her place. She shows Mei how the concubines form groups and allegiances according to their interests. Jewel also follow, up to the point, the path of the hero, as she goes from the favourite of Emperor Taizong's brother, to the favourite of Emperor Taizong when he takes over the power, then she is sent away by her female rival, the Empress, away into the interior court out of jealousy and her family is killed. Her return back into Emperor Taizong's favour ends up tragically. There is no real return of the hero in her case, yet for Mei it functions in this way, as she learns how to be careful on her way up. Another character following the hero path is Pheasant, who starts as a prince who is not meant to reign as he has many elder brothers before him, and who is meant to lead an ordinary life. However, the situation changes, he receives the call, when he is told he is going to reign, he refuses it at first, then accepts it and finally relies more on Mei. Sun Tzu with his book *The Art of War* also functions as an example of following the monomyth, as it is implied that he is now in the phase of the return of the hero, when he imparts the knowlegde he gained to the others.

3. Chinese Culture

The duology does not pose any real problems about understanding the Chinese culture for Western readers, from the point of view of frame of mind, attitude towards traditions and rituals, as well as values. The genre of historical fiction offers the advantage of a good story and of an attractive description of culture. Each element specific to Chinese culture is mentioned at the right time, when its turn comes in the story. The introduction into the Chinese culture is done gradually, through the eyes of young Mei, as she is told by her father how a young maiden can be received at court:

> When I asked him the purpose of the letters, Father explained there was a custom that every year the ruler of the kingdom chose a number of maidens to serve him. The maidens must come from noble families and be older than thirteen. It was a great honour for the women, because once they were favoured by the Emperor and became high-ranking ladies, they would bring their families eternal fame and glory.
>
> Father said he would like me to go to the palace.
>
> He devoted himself to teaching me classical poems, history, calligraphy, and mathematics, and every night, before I went to bed, he would ask me to recite Sun Tzu's The Art of War.
>
> (Randel 2016a: 11)

Then he teaches her about life at Court, and about the ranks of the ladies, knowledge which she will share with the other chosen girls she will stay with in the beginning. All girls were then wondering when the emperor was going to call them, so they could get their chance at becoming the favourite and get a good life for them and for their families. The mindset is collectivist, as the young chosen maidens act for the good of their families. We can see this feature very pronounced in the case of Mei, who thinks about her mother and about her sisters all the time while trying to get to the emperor for finding protection.

Mei also finds out about certain traditions and customs during her stay at the Palace, and we find them out together with her as the action progresses. We find out about the way life in he inner court goes. There we find the concubines of lowest ranks, who need to work hard and do chores. They do not receive meat and fresh fruit as food, except on very rare

occasions. As Mei becomes a Talent, she will benefit from gifts and from better food. The concubines are motivated to please the emperor, to work hard, and to compete with each other in order to get better life conditions with advancing in rank. Mei gains the rank of a Talent after she manages to be at the right place at the right time, when she saves emperor Taizong's life.

The customs and rituals are believed to be sacred, which was a reason to keep them, as a way to ensure stability and good fortune of the reign. Once the balance is upset, misfortune is expected. However, there are instances where the ancient customs are disregarded at court, such as when Emperor Taizong murders his whole family in order to gain access to power, where he takes his brother's favourtie, Jewel, for himself, and when Pheasant decides to keep Mei at court in spite of her having served under his father. Once an emperor dies, his ladies at court are supposed not to be touched by other men. In old times, they were buried with the emperor, while in the times Pheasant becomes emperor they are either exiled with their children or sent to monasteries for the rest of their lives. Mei becomes an exception. She is, however, sent to the monastery with the other ladies, yet after a while Pheasant manages to bring her back to court. There she will need to think of strategies in order to secure her position at court.

Through Mei's life at Court, we find out about the silk worms, when she has problems with her competition with Jewel. Jewel realises Mei is very smart and tries to benefit from this, without allying with her. She blackmails Mei by stealing from the dead empress' jewelry which Mei was supposed to guard and promising to give them back after Mei will close down the fire that keeps worm to the silkworms. The silkworms were in the care of Lady Virtue, whose reputation will be lowered after the production will no longer be rich. A lot depended on the silkworms living. Mei is conflicted since Lady Virtue is her friend and her future depends on not doing anything wrong to preserve her rank. In the end, she will confess everything to Lady Virtue when she is caught and she will be forgiven.

Another specific cultural Chinese element is a certain type of poetry, based on concrete elements and on the strong connection with nature. The scene where Mei meets Pheasant next to the tangerine tree is tied to their growing relationship. Readers can draw parallels between the touching of the tangerine and of the way Mei dreams of being touched herself:

> Once or twice, his arm brushed mine, and he attempted to hold my hand. I giggled and hid my hands in my sleeves. When he stopped trying, however, I regretted it with all my heart. [...]
>
> Chuckling, he dug his thumb into the depressed navel of the citrus. A plume of mist burst out, and the zesty scent flew to my nose. My mouth watered, yet I cast my gaze low. He was so close to me. If I tripped over something, I would fall into his arms.
>
> He was concentrating on the fruit in his hand. Carefully, he peeled off the rind and arranged the pieces around the fruit like petals of a blooming flower. Then he picked up the threadlike pith and removed it until there was nothing on the reddish flesh. He held a segment between his fingers. "Open your mouth."
>
> It would be rude to decline, wouldn't it? I felt the soft tangerine on my tongue and bit down.
>
> "How does it taste?"
>
> "Good." Actually, it tasted sour, with a hint of bitterness. But it did not matter. [...]

> I would have liked it if he had put a rock in my mouth. All I knew was his smooth skin and the tang of the citrus on his finger. No one had ever touched me like that before.
>
> (Randel 2016a: 58-59)

Mei is very troubled by his presence, as she is experiencing her first love. On some other occasion, Mei, during her reflections, makes a comparison between something abstract and something concrete, time and honey, which gives it greater depth and greater poetry to the moment when she waits to meet Pheasant again: "The time dribbled like honey flowing from a secret comb, lazily but full of flavour" (Randel 2016a: 66).

The Chinese used to have a habit of expressing themselves on fans, and giving them to a friend of lover to communicate by writing short poems. These scenes and thoughts have the same impact, as Mei shares them with the reader. The reader will later remember these key moments, when in the second book Mei and Pheasant have a conflict in their relationship based on different conceptions of ruling.

Another specific cultural element could be the attitude towards war and towards ruling. We see that the emperors rely on the predictions made by monks, and that they do not take important decisions without consulting them first. They believed that eclipses marked problems for the reign of the respective emperor. We find different attitudes to ruling and even towards war. Emperor Taizong is very cruel, while Emperor Pheasant is very kind. Mei believes that he is too kind, and urges him to take action to punish his wife for her evil deeds. Other subjects also believe that Pheasant is too kind to rule. Mei shows a balanced view of ruling, with being kind when it is necessary, and being aware of the necessity to punish the wrongdoers.

4. Conclusions

The two books introduce us to the most attractive cultural products of the Chinese Tang dynasty: life at court, specific traditions, rituals, beliefs, jewelry, silkworms, style of dress, concubine ranks, and the centrality of predictions. We get detailed description of the way Mei does her hair, about the beauty practices, about the jewels she receives as gifts and which she offers to her maids, rituals and traditions at court regarding the emperor and his concubines, as well as silkworms and reading poems during public parties and in private, in the emperor's rooms. The book *The Art of War* by Sun Tzu is also present. These are the specific elements which form the basis of our associations as members of the Western culture with Chinese culture, from the historical time of the Tang dynasty and not only. The traditional mindset of helping one's group and family is also present. All these cultural specific elements form what is known as soft power, those distinctive features which are used to promote the Chinese culture to other cultures and to make them become curious about it. The two novels take liberties over the historical facts in the life on Empress Wu, starting from the way the writer has made Mei and Pheasant of the same age, to the appearance of not historically documented characters such as Jewel, to the relationship of friendship and protection between Mei and Princess Gaoyang, the sister of Pheasant.

The universal elements of the two books include the desire to succeed, to reach the top, to help one's family, to fulfill the dream of true love, as well as the guilt over doing evil deeds, such as the emperor's haunting nightmares of the members of his family whom he had murdered. Brown (1991) believes that there are universal elements in all cultures, such as conflict and the way it is mediated, which is a theme that occupies a large part of the duology. Various situations are presented, with various stakes, and excessive violence or excessive forgiveness are both portrayed as wrong.

The story patterns we already know from fairy-tales are there, but eventually they prove wrong. The events do not go on as expected. The fairy-tales patterns seem to be there to show us that we hold many hopes and illusions, and that nothing is as it seems, especially at Court. Life at court with its intrigues and alliances as well as betrayals also seems universal, and in many ways it reminds of life at the Court of King Henry VIII of England. There was the same struggle for power, search for protection, seduction, violence, and acting to protect personal interests.

BIBLIOGRAPHY

Brown, Donald E. (1991). *Human Universals*, New York City: McGraw-Hill.

Campbell, Joseph. (2008). *The Hero with a Thousand Faces.* Novato, California: New World Library.

Randel, Weina dai. (2016a). *The Moon in the Palace*, Naperville, Illinois: Sourcebooks Landmarks.

Randel, Weina dai. (2016b). *The Empress of Bright Moon*, Naperville, Illinois: Sourcebooks Landmarks.

CONSTRUCTING A POETIC SELF: PLATH'S IDENTITY TRANSFORMATIONS

Florian Andrei Vlad
Lecturer, PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: How many distinct Sylvia Plaths can one identify among the texts, relationships and pivotal moments, episodes and narratives that anyone interested in one of the most remarkable poets of the mid-20th century is likely to come across? Is there one particular "true self," or rather a super-real poetic self, remarkably and memorably created, at least in her poetic creation? And then, last but not least, we can compare a living individual's ongoing narration of their selves, with a beginning and a process undergoing change, but having no definite final limit yet, a narration rather than a narrative, with someone whose self has a beginning, middle and ending, very much like any other completed story. An artist's artistic career as the main dimension of her identity, like any identity, may undergo dramatic transformations, thus stressing the dynamic nature of identity in general, both as a narration in process, and as a succession of distinct episodes as a finished narrative.

Keywords: confessional poetry, identity, self, father figure, patriarchy

Sylvia Plath's poetic self as a succession of episodes (transformations) may be assigned to an artist in relation to her creative work, as her identity is largely her artistic creation. Through it, the self acquires meaning, worth, significance. Are other individuals and other entities involved in creating this self? If the answer is affirmative, then two basic features of identity have already been asserted: it is comparable to a narrative, having a beginning, development and denouement, and it is constructed, by the self and by the Other, being both self-reflective and social. The self may be a combination of "I," in which the self assumes the subjective position, and a "Me," where it is a reflection of self-perceptions as a response to the Other seeing the self. For an artist, it is also how the poetic persona has been created and interpreted by a whole community of informed critics. This last facet is a very special kind of poetic persona, the most important one for such an artist as Sylvia Plath.

Robert Lowell and Ted Hughes will refer to such a special persona, which Sylvia Plath came to forge in her final collection, *Ariel*. To a large extent, as it will become apparent, the shape of this persona, depending on the selection and sequence of the poems in this collection, as well as in the more comprehensive *Collected Poems*, will largely depend on Ted Hughes's editorial contribution. He will become a father figure in more ways than one, "engendering" the final shape of the poetic illustration of Sylvia's identity.

The aim of the current article is not to identify a "true self," as a peculiar instance of ultimate poetic transfiguration, but the ways and the agencies involved in its construction. Considering the special patterns of continuity and change that any identity displays in its development across the years, what will be the main concern here will consist in examining the defining features of Sylvia Plath's artistic narrative as it turns into and merges with another Sylvia: Sylvia (Plath) Hughes. Especially for someone who has often been read and interpreted as a confessional poet, in an examination of how a young and ambitious young person turns into a major artist, relevant biographical coordinates are worth investigating, while useful ideas, concepts and theories about identity will also be made use of.

Born in Boston, Massachusetts in 1932, Otto Plath's young daughter initially lived in the shadow of the first important American patriarch. To be more precise, the family first found accommodation in the nearby suburban area of Greater Boston, Winthrop. Winthrop is obviously named after John Winthrop, the author of the most famous sermon of the Pilgrim Fathers, the "City on the Hill" speech, which was to sow the seeds of a patriarchal story of American Exceptionalism across the following centuries. Might one presume that Winthrop, John Winthrop and the stories around them, before the father figure of Otto Plath, offered the first authority figure or figures against which the future female poet would define herself as a strong or as a submissive individual?

Otto Plath himself had an exceptional career. The father's will and determination, as well as his facility with words, in addition to his entomological scholarly pursuits, must have put young Sylvia on a perfectionist's path from early childhood. Linda Wagner-Martin does not fail to note the qualities of this outstanding "daddy," before the father figure is later artistically dealt with in Freudian fashion in Sylvia Plath's famous eponymous poem. This father is obviously a role model for Sylvia, rather than an oppressive presence:

> Otto Plath's life – and family, if you will – became his intense study. By the time he taught Aurelia Schober in Middle High German at Boston University, he had won the MS and ScD from Harvard, and had secured a teaching position that was divided between languages and science. He had succeeded in academic fields that were based on languages not his own, and his primary characteristic had become his strong, determined will (Wagner-Martin 2003: 3).

For an ambitious young woman, ready to deal with challenges, poetic and otherwise, Otto is the author of *Bumblebees and Their Ways*, the book which shows the father's interest in entomology. Far from hating a father with a "Meinkampf look,"[1] Sylvia will, in her turn, become interested in beekeeping and honey gathering while sharing poetry and the British countryside with Ted Hughes in her mature years, which goes beyond the confines of this article. And so do her important bee poems from *Ariel*, which were meant to strike a positive note at the end of the volume, had she edited it. It is fair to say, before one comes back to the early, formative years, that there are critical voices that would view the bee imagery differently.

Rose Kamel, for herself, claims that "the metaphor of bee life expresses the fundamental precariousness of a human psyche that is essentially female" (Kamel 2001:32). Kamel is obviously interpreting the precariousness of the female human psyche of the five "bee poems" in the context of their precise completion, in quick succession, from October 3rd to October 9th, significantly three days before "Daddy"(October 12th, 1962). It is worth mentioning that the earliest poem, before the set of five, written in quick succession for what would become the Ariel volume, had a very telling title: "The Beekeeper's Daughter." The current text will focus on the bee poems and their contribution to Plath's identity construction as part of a process which will selectively include relevant poems in their chronological succession.

Considering the limited space, the choice will be equally limited, attempting to stress continuity and change in the process of Sylvia Plath's identity definition, surveying and focusing on several poems that can thus be woven in a consistent, yet dynamic whole, following their chronological succession in Ted Hughes's editorial order. It is fair to say that Hughes faithfully preserved chronology, only relegating to the end of the volume some of the "Juvenilia" (299 – 237).

---

[1] To be fair, in "Daddy" Plath attributes the "Meinkampf look" to another male figure, a model of the father figure, not to the father figure itself, although the identity of the two men who inspired her are not hard to guess.

Among the many titles that Sylvia considered for her early collection, *The Colossus*, *Full Fathom Five* was one of the options she considered, along with such titles as [*The Lady and]The Earthenware Head.* All these titles, including the final one, show a certain relationship between a feminine figure and an impressive father figure, all appearing to foreshadow the dramatic confrontation with the father figure in Daddy in her final set of poems, to be initially included in *Ariel*, then in *Collected Poems*, by the father figure and editor, Ted Hughes.

Tim Kendall seems to see "The Colossus" as an expression of defeat, much in the same way in which Rose Kamel found in the bee poems expression of a vulnerable female self. The poem, Kendall claims, "presumes defeat in its ambition to communicate with the father, and is stable in its tone of resignation."(Kendall 2001: 22). However, one can come up with a distinctively different interpretation here, in keeping with many of Plath's female personae in confrontation with the patriarchal father figure.

From the very beginning, the female persona assumes a domineering, rather than submissive position toward the ruin of the colossal statue that lies before her. The fact that she cannot assemble the statue is not a sign of impotence, just the realization of the ruin of the authority figure at her feet: "I shall never get you put together entirely,/ Pieced, glued, and properly jointed"(Plath 1981: 129).

In the context of Ted Hughes's preoccupation with his poetic bestiary, what the speaker hears coming from the lips of the ruined statue seem to inspire her. She hears "mule-bray, pig-grunt and bawdy cackles"(Ibid.). The persona, very much like Sylvia Plath herself, appears to move from the lifeless colossal shape of the statue, which might represent the remains of a dying tradition, toward a celebration of animal life. There is evidence to support this in another poem of the collection, "Stillborn," the title being a metaphor for a formal, lifeless type of poem that Sylvia used to write at the beginning. Although they are "proper in shape and number and every part […] they are not pigs, they are not even fish." (Ibid.).

So, instead of writing poems which are proper in shape, the poet prefers poem which are reminiscent of the "mule-bray, pig-grunt and bawdy cackles" escaping the lips of the dying colossus. Might the colossus be seen as showing signs of recovery or agony? Since the female persona, in connection with what Stillborn adds, prefers the animal life to the lifeless forms, the right interpretation may be the former. However, another, twist in the dialogue with a patriarchal figure appears at the end of the poem. While "A blue sky out of the Oresteia/ Arches above us"(Ibid.), an Electra-like speaker declares her independence from an Agamemnon-like father figure: "No longer do I listen for the scrape of a keel/ On the blank stones of the landing"(Plath 1981:130). The speaker (and presumably Plath herself) does no longer rely on an authoritative and authoritarian father figure coming from the poetic past. She appears to have reached the moment when she is ready to assert her poetic maturity.

"Full Fathom Five," the poem whose title Sylvia Plath had considered for the title of the collection, also deals with an imagined relationship with a departed father figure. Again, it is interesting to see how poems, titles, and images cluster together. "Full fathom five thy father lies," is what Ariel sings to Ferdinand in Shakespeare's Tempest, Act I, scene II. The aerial spirit will, before long, give its name to Plath's best collection of poems, *Ariel.*

The eerie apparition of the corpse of a drowned old man, his long hair floating around, rises to the surface from time to time, carried by the tide. It is another colossal figure, as its hair hangs around for miles and miles. It is a huge ghostly presence which, like icebergs, has to be "steered clear/ Of, not fathomed"(92). The apparition is ominous, mysterious, defying questions and gods. It is addressed by the persona to a paternal figure again: "Father, this thick air is murderous. /I would breathe water." Is the speaker, or Plath herself, contemplating suicide, thus achieving reunion with the father figure?

Apart from the five bee poems from Ariel and "The Beekeeper's Daughter" from *The Colossus*, the latter (and earlier) volume also contains another defining poem in relation to both the father figure and the bees associated with him, while the Electra connection is present from the very title: "Electra on Azalea Path." The thinly veiled persona, on entering the cemetery, also completes the last stage of a sort of hibernation, associated with the place where bees take shelter against the cold weather of the winter. That hibernation lasted for two whole decades, up to the moment when the daughter finally comes to Azalea Path, where her father's grave is located. Initially, she describes the "wintering" that began on the father's death, and which lasted the following two decades, until the poem is written. "It was good for twenty years," the wintering assuming the shape of "the lightless hibernaculum/ Where bees, striped black and gold, sleep out the blizzard/ Like hieratic stones, and the ground is hard (Plath 1981: 103). The persona claims that, until the moment she pays her visit to Azalea Path, she had assumed an identity devoid of a defining father figure, the whole two decades of her "wintering": "As if you had never existed, as if I came/ God-fathered into the world from my mother's belly"(Ibid.).

An adult now, the persona, combining imagination and fact, grim reality and ominous prophecy, links the circumstances of her birth (like Sylvia herself, the speaker in the poem was born in October) with her father's ultimate death: "The truth is, one late October, at my birth-cry/ A scorpion stung its head, an ill-starred thing; / My mother dreamed you face down in the sea"(Ibid.). The speaker knocks on her father's gate, asking for forgiveness, a gesture to be compared with the identity game the persona plays in Daddy. She then comes up with an intriguing statement: "It was my love that did us both to death" (Plath 1981: 117).

As previously mentioned, "The Beekeeper's Daughter" is among the early pieces that define the persona's identity in relation to the father figure. The speaker sees "the maestro of the bees" moving in a garden exuding "scarlet-speckled" sensuousness. This time, the speaker appears to acknowledge her subservience: "My heart under your foot, sister of a stone" (Plath 1981:118). The ending reinforces the "Electra-and-Agamemnon-among-the-bees" complex present in the piece immediately preceding in the *Collected Poems*, "Electra on Azalea Path." Electra's final statement brings together the father, the bridegroom (Ted, Otto, both, or neither?) and the queen bee: "Father, bridegroom, in this Easter egg/ Under the coronal of sugar roses/ The queen bee marries the winter of your year"(Ibid.).

"Electra on Azalea Path" and "The Beekeeper's Daughter" appear to fuse the grave image with that of the bee hive as Easter egg in a creative pattern which brings together the archetypal narrative of death and resurrection, blurring the boundaries between them, equating the former and the latter, preparing further identifications and confrontations dramatizing the father – daughter relationship in the most famous poems of *Ariel*, "Lady Lazarus" and "Daddy."

Like "The Beekeeper's Daughter" in *The Colossus*, several pieces which will find their place in *Ariel* complete the portrayal of the emerging poetic persona in connection with what emerges as the prevailing metaphor of "beekeeping." "The Bee Meeting," "Stings," "The Arrival of the Bee Box," "The Swarm," and "Wintering") were finished within the week between the 3rd and the 9th of October, 1962, and prompt the reader to interpret them as a whole. They are a good illustration of the claim that identity in general is a construction, and that symbolic expressions play a part. Poetic identity, more than anything, is constructed, rather than revealed, even in what some might considers the most confessional forms of poetry, such as some of Plath's artistic works.

"The Bee Meeting" (211-212) appears to dramatise a peculiar ritual performance. Is it a scene that empowers or that subjects the subject? The speaker of the poem is ceremoniously awaited at the bridge by "the rector, the midwife, the sexton, the agent of bees." These figures are introduced as special kinds of "villagers," apparently meant to stand for key events in the

speaker's life. While the persona of the poem is "nude as a chicken neck," the villagers are gloved and covered. Next, the whole procession gets closer to the place where the bee hives are.

The villagers open the hive, apparently hunting the old bee queen. The speaker feels cold and, while the villagers are removing their disguises, she catches sight of a long white box in the grove and she asks herself, somewhat rhetorically: "Whose is that long white box in the grove?" One is led to believe that she attaches some redemptive quality to that mysterious box, while also implying, as the next poem in the collection will suggest, that it looks like, and might also function as, a coffin.

The next poem is called "The Arrival of the Bee Box" (212-213), "Square as a chair and almost too heavy to lift." At first, the association with the coffin is not confirmed, as the noise coming from inside announces the speaker that it is neither the coffin of a dwarf nor of a square baby. Making a negative statement does not keep the two images from having their association with death clearly revealed. The box is locked and seen as dangerous, yet the speaker is fascinated with it, she cannot stay away from it. Inside, like a Roman mob, the bees are making a noise. The speaker probably sees herself as a Roman emperor: "They can die, I need feed them nothing, I am the owner." Will they attack her if they are set free? As she realizes she is "no source of honey," why would the bees turn on her? She then plays the divine emperor again: "Tomorrow I will be sweet God, I will set them free." Beekeeping as a source of poetic inspiration links the two father figures in the poet's life, Otto's and Ted's. While Otto Plath had been an expert on bumblebees, Sylvia and Ted Hughes, while living in Devon, had taken up beekeeping. When she writes the poem, Sylvia is in London. Now the arrival of the bee box appears to be associated with danger and power games, part of the transformative power games of the Ariel volume. It is part and parcel of a comprehensive poetic identity process combining, under the overarching concept of the self, a vast array of identities weaving past, present and future compulsions, a self which is, even if in the so-called confessional (solipsistic?) poetry this is not immediately apparent. Oyserman et al, although commenting on the characteristics of the self and its identities as dynamic attributes of real people in real places, state things which obviously apply to poetic selves as well:

> Identities are the traits and characteristics, social relations, roles, and social group memberships that define who one is. Identities can be focused on the past—what used to be true of one, the present—what is true of one now, or the future—the person one expects or wishes to become, the person one feels obligated to try to become, or the person one fears one may become (Oyserman et al 69).

This is the game that the combined figure featuring at the core of the bee poems seems to be playing, combining memory and desire, as well as fear and hope. A vast stage involving all these compulsions is sketched in "The Swarm" (215-217), which appears to encompass geography and politics, a poetic landscape in which a masculine figure is "shooting at something in our town." This Napoleon-like figure is a mixture of the colossus and of the beekeeper, both a cynical conqueror and a pragmatic manager, for whom people are "still figures of ivory" on the chess board of history. For this patriarchal figure, whose stings all but killed the speaker ("They would have killed me!") the whole world is "a ton of honey" supplied by the bee box that the feminine figure has succeeded in running away from. This poem, in which there is an ominous representation of the world seen as a bee box ruled over by violently domineering masculine figures, is followed by "Wintering" (217-219), displaying a different picture. Here, the bees, which are all female, have managed to dispose of the oppressive male figure. In the meantime, the bees are getting ready for hibernation, wintering, as the title of the piece announces. Will there be spring following?

Answering such a question is usually dependent on whether the reader who is likely to engage in an interpretation of the poems places "the wintering" within the last stage of the

biographical framework of Sylvia Plath the woman as victim or as a culmination of the poetic career of Sylvia Plath the creator of a powerful Lady Lazarus, for whom dying is an art, a performance. But such an interpretation would go beyond the confines of this short text, involving a certain reading of the so-called "most confessional" of Plath's poems, among which "Daddy" and "Lady Lazarus" are likely to occupy a prominent position.

BIBLIOGRAPHY

Hughes, Ted. "Introduction." *The Collected Poems: Sylvia Plath*. Ed. Ted Hughes. New York: Harper & Row, 1981: 13 – 17.

Kamel, Rose. "On the Bees' Counter-aggression as Political Commentary." *Comprehensive Research and Study Guide: Sylvia Plath. Bloom's Major Poets*. Edited and with an Introduction by Harold Bloom. Broomall, PA: Chelsea House Publishers, 2001: 32 – 33.

Kendall, Tim. *Sylvia Plath: A Critical Study*. London: Faber and Faber, 2001.

Oyserman, Daphna, Kristen Elmore, and George Smith. "Self, Self-Concept, and Identity. *Handbook of Self and Identity*. Second edition. Ed. Mark R. Leary, and June Price Tangney. New York and London: The Guildford Press, 2012: 69 – 104.

Plath, Sylvia: *The Collected Poems: Sylvia Plath*. Ed. Ted Hughes. New York: Harper & Row, 1981.

Wagner-Martin, Linda. *Sylvia Plath: A Literary Life*. Second Edition. Revised and Expanded. Houndmills, Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2003.

COLONIAL POWER, GEOPOLITICS AND IDENTITY IN CONRAD'S THE HEART OF DARKNESS

Florian Andrei Vlad
Lecturer, PhD, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: Conrad's famous novella The Heart of Darkness has become controversial over the last half century in a discussion of the horrors perpetrated by colonial rule in late 19th century Africa. The current article is meant to link relevant historical aspects that invite to re-interpret both Conrad's text and Chinua Achebe's condemnation of it. Among the specific historical contexts of interpretation, the overall geopolitical one of the late 19th century features prominently, which shed light on Conrad's meanings, technique and vision. It has to do with the so-called Scramble for Africa around the time of the Berlin or Congo Conference of 1884 – 1885 and with the recognition of the so-called Congo Free State. What was Leopold II of Belgium doing in this colonial scramble and what light does that shed on the re-reading of The Heart of Darkness? Rather than seeing The Heart of Darkness in very clear tones as either racist or exposing racism, as either imperialist or anti-imperialist in approach, the aim is to allow history to provide a more nuanced interpretation, while at the same time taking Chinua Achebe's condemnation of the novella as an important critical landmark. Which is the more prejudiced and whose agenda is the more convincing, ina clash of viewpoints and ideologies from which neither the Polish expatriate turned faithful British subject nor the patriarch of postcolonial fiction is entirely free?

Keywords: postcolonialism, geopolitics, Scramble for Africa, national identity

In what follows, a consideration of late 19th century geopolitical elements placed under the sign of the Scramble for Africa invites new interpretations of one particular literary text. Joseph Conrad's *The Heart of Darkness* has been a controversial text for many decades now, which makes it all the more challenging. It has been praised and dismissed for a variety of features, sometimes being seen in opposite ways. Thus, it has been, on the one hand, *praised* for its exposure of imperialism and racism, and, on the other hand, has been *attacked* for its advocating imperialism and racism. It has been praised for its style, largely based on the use of unreliable narrators to create impressions, rather than to make statements, and has been found fault with for its excessive impressionism. In terms of content, vision and style, the novella has thus led to opposite interpretations and assessments. The stress in this text, however, will be laid, as it will become apparent before long, on its historical contexts.

Symbolically, the novella, in spite of its modest scope, straddles two centuries in two different ways. It appeared at the end of the 19th century, in *Blackwood's Magazine* (1899). In book form, it appeared in the next century, in 1902, as part of a trilogy at first. One can say that the two centuries frame the narrative in distinct ways: the 19th century, more specifically the immediate circumstances preceding Conrad's voyage to the Congo, which inspired him to write the book, is linked with the Berlin or Congo Conference, usually associated with what had also been called "the scramble for Africa," the ultimate expression of the New Imperialism of the existing and emerging colonial powers, determined to preserve their share of the world or to carve larger chunks of it. The 20th century will, after a couple of catastrophic global conflagrations, the time of decolonization and of a critical reassessment of the colonial heritage, bring its own, distinct hermeneutic environment. Both time frames will

contribute to the complex interpretations that Conrad's text has occasioned since its publication in the colonial age to that of the postcolonial age yesterday and today. The current article aims at a more nuanced interpretation of the text, in view of a more appropriate context in which it was produced, in which geopolitical considerations play a decisive part.

Like Marlow, whom one might consider Conrad's alter ego or implied authorial presence in some of his best-known books, the writer was a maritime traveller, and more than that. Like the Russian expatriate Vladimir Nabokov, Josef Konrad Nalecz Korzeniowski left his country of origin, Poland, under Russian rule, learned English and became one of the English-speaking world's best masters of style. The identities of the two outcasts and their remarkable command of the English language were shaped at the crossroads of cultures witnessing dramatic geopolitical developments.

Thus, the young Pole would define himself in opposition to the particular Empire which had occupied his native land and consequently pledging allegiance to the British Empire, which had been Russia's antagonist in the Crimean War. Is it thus difficult to assume that the young orphan, whose parents and relatives had shown resistance to the Czarist regime would so readily espouse the ideology of Russia's geopolitical opponent, Britain happening to be at that time the world's hegemon? A clarification of the details involved in answering such a question is bound to explain Conrad's attitude to imperialism and colonialism at the time of the above-mentioned Scramble for Africa.

Before turning to writing, however, the man who would be known as Joseph Conrad had become a sailor and, before long, a faithful subject of the British Empire. The voyage that provided the fictional substance for *The Heart of Darkness* was undertaken in 1890. This voyage was actually linked to a short period in which he worked for the so-called Congo Free State, one of the most sinister inventions of European colonialism. A couple of years before, a very important geopolitical event had taken place, greatly affecting the lives and deaths of people on the African continent, with Congo assuming an unfortunately central position in this story: the Berlin or Congo Conference of 1884 – 1885. In 1884, the so-called Congo Free State is recognized. Was it free? If not, who did it belong to? Did it belong to one of the established or emerging colonial powers? Geopolitically, 1890 is also the year in which Chancellor Otto von Bismarck, probably the greatest European strategist at the end of the 19th century, submits his resignation. He had tried very hard to unify all the German states and to turn Germany into a great colonial power as well, thus becoming Britain's main challenger on the world stage.

The name under which a controversial deal illustrating the trends of the New Imperialism, the Berlin or Congo Conference, is known is largely misleading. It is true that it was held in Berlin and that Bismarck was an outstanding figure, yet the major advantages of it were reaped by France, rather than Germany, while Britain also managed to confirm its hegemonic position due to its ability to project its overwhelming sea-power.

However, it was not only Germany that rose to challenge the major colonial protagonists in this scramble for new colonies. Someone gambled for one particular part of West Africa and won, largely taking advantage of the rivalry between French and British colonial interests in the area. Companies, individual adventurers and colonial powers were involved. Robin Brooke-Smith identifies one particular individual, not an ordinary commoner, among these competing entities, King Leopold II of Belgium:

> A comprehensive study of West Africa must take in the extraordinary and maverick manoeuvring of King Leopold of Belgium in extending his control over the Congo basin; it must look closely at French expansion on the Niger, the Congo and elsewhere. It must be asked whether France was reacting to the British occupation of Egypt was the occupation of Egypt the event which set the scramble going, or were the influences and forces mainly West African? We must also look at the role played by the

> Royal Niger Company and other commercial companies as the pioneers of Empire (Brooke-Smith 1987: 22).

That player was therefore not a colonial power willing to take part in the scramble but one particular entrepreneur, King Leopold. By a number of dubious intermediaries apparently founding a charitable institution, a large area of the Congo became the personal property of the king, not officially under the control of the government of his country, Belgium. The professed intention of the charitable organization was to civilize the area. Brooke-Smith gives more details about the circumstances of the Leopoldian, rather than of the Belgian, enterprise, in which Henry Morton Stanley led an expedition in the area of the Congo for the Belgian king Leopold to gain influence there. In so doing he met De Brazza, who was conducting a similar expedition for France. Significantly for the context in which Conrad's novella is to be read is also a far from unimportant detail, which Brooke-Smith does not fail to mention: "The British and Portuguese meanwhile signed a treaty in February 1884 giving Portugal control of both mouths of the Congo"(Brooke-Smith 1987: 38). Therefore, a number of competitors, including Britain and Portugal, were interested in the area.

Mark Leven appears to treat all these rivals the same as part of "one of the most voracious acts of asset-stripping in history – the conquest and hyper-exploitation of the natural and human resources of the Congo basin"(Levene 2005:229), even if he casually identifies "one of the new European empire builders, albeit an unlikely one, King Leopold II"(Ibid.). Rather than including the king as an unlikely one in a generalized statement, one can specifically see what Leopold II's personal colonial venture did, and Joseph Conrad undertook to do that in his shorter piece, "An Outpost of Progress," and then in *The Heart of Darkness*. Sven Lindqvist is more precise than Levene, first identifying how the whole business started, and then how it turned into one of the most atrocious genocides of the last centuries.

Apparently, it all started with a surgeon coming up with an invention which improved his young son's bicycle, an apparently far from historic occurrence which nevertheless made natural rubber one of the most valuable commodities at that time, with ivory completing the picture. The harvesting and shipping of rubber and ivory went all the way to ruthless forced labour, countless Africans having their hands cut off and being eventually killed by the millions, according to official records in the years to come. Lindqvist describes this very peculiar kind of "trade" between the natives and those who were supposed to "civilize" them:

> In 1887, the Scottish surgeon J. B. Dunlop hit upon the idea of equipping his small son's bicycle with an inflatable rubber tube. The bicycle tire was patented in 1888. During the years to follow, the demand for rubber multiplied. That was the explanation for the increasing brutalization of the regime in the Congo which is reflected in the diaries of Sjoblom and Glave. Belgium's king, Leopold II, issued a decree on September 29, 1891, which gave his representatives in the Congo a monopoly on "trade" in rubber and ivory. By the same decree, natives were obliged to supply both rubber and labor, which in practice meant no trading was necessary. Leopold's representatives simply requisitioned labor, rubber, and ivory from the natives, without payment. Those who refused had their villages burned down, their children murdered, and their hands cut off (Lindqvist 1996: 24).

Although the above-mentioned decree was only issued one year after his short work for the Belgian company, when he, a little later, wrote his two pieces on the Congo business he would have more information on what was, very euphemistically, promoted as the International African Association.. Joseph Conrad will brilliantly make the connection between "outposts of progress and civilization" and the hypocrisy, dishonesty and savagery which followed after the initial petitions which had led to what the king would do in the territories which were to fall under his control under the mask of a so-called International

African Association. Steven Press, like Lindqvist above, completes the picture of the huge international scam, while also identifying the main culprit, not imperialism in general, which would make guilt less specific. He also goes on to say that this scheme had already been perceived in Britain as a pirates' ("filibusterers"') business rather than as a philanthropic enterprise undertaking by a kind and civilized royal figure:

> Midway through 1883 European statesmen were inundated with petitions on behalf of Leopold II's International African Association (AIA). The AIA claimed to exist "in the interests of the civilized world and of the natives of Africa," and to carry out its work on the Congo in accordance with international law, by virtue of treaties. But what did those treaties, if valid, make the AIA? France's prime minister, Jules Ferry, consistently expressed consternation on the subject. Was the AIA, he asked, a state? Was it a company? Was it a company- state? Was it acquiring political privileges for its home country— wherever that might be? Or was the AIA merely a group of "filibusters," as its lead agent, Henry Morton Stanley, confessed to a friend in a seeming moment of desperation? (Press 2017: 166).

After studying the texts from which the above quoted are taken and some other similar documents, the answer is now clear, to be taken into consideration in what is to follow. This appears to be the geopolitical context in which, at the end of the 19th century, colonial powers were "scrambling" for Africa, and in the following sections of this article the identification of evidence proving that Joseph Conrad took a general stand against colonialism, while expressing racist attitudes, will be placed under scrutiny while examining key aspects of the text proper. Another concern is the assessment of the novella as basically concerned with aspects of identity as quest, narrative and transformation, which would evince a very modern approach to this key issue today in relation to this first frame of reference (the 19th century and the Scramble for Africa) and to a more contemporary frame, beginning with the rise of postcolonial literature and criticism in the latter half of the 20th century.

One of the most prominent critical and artistic landmarks against which Conrad's *The Heart of Darkness* can be interpreted is provided by Chinua Achebe, arguably the best known postcolonial novelist, while his first and best known *Things Fall Apart* his masterpiece, can be seen as part of this hermeneutic landmark or frame. Achebe's harsh criticism of Conrad's novella first appeared in his 1975 essay, "An Image of Africa." From the very first title, it is clear that the patriarch of postcolonial fiction considers Conrad's work as a description of Africa, as the West's alterity image, rather than as many other things at the same time. The very first analysis of the beginning of Conrad's text shows Achebe's inability to understand how the "racist" author frames his narrative. Achebe considers that the Thames is shown as peaceful and tranquil, while the Congo is its antithesis:

> The book opens on the River Thames, tranquil, resting peacefully "at the decline of the day after ages of good service done to the race that peopled its banks." But the actual story will take place on the River Congo, the very antithesis of the Thames. The River Congo is quite decidedly not a River Emeritus. It has rendered no service and enjoys no old-age pension. We are told that "Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world"(Achebe 2009: 73).

"We" are told that terrible impression of the secondary, very subjective narrator, Marlow, about him going up the Congo. What was so wrong with that impression by one of the two narrators, in a far from objective account of impressions and perceptions of civilization and its beginnings? First, let us see how the primary narrator, the one initiating the narrative, sees Marlow himself, as an exotic, Oriental figure of otherness, rather than as a "respectable" British subject: "Marlow sat cross-legged right aft, leaning against the mizzen-mast. He had sunken cheeks, a yellow complexion, a straight back, an ascetic aspect, and, with his arms dropped, the palms of hands outwards, resembled an idol"(Conrad 1995: 3-4).

Unlike the primary narrator and the other narratees who are about to listen to Marlow's yarn on board the Nellie, at anchor on the Thames, the main storyteller is not one of the others. He is seen as a wanderer, but he is a wonderer as well, since, unlike the other seamen and unlike his narratees, he does not take things for granted. His narratees and other ordinary seamen "are of the stay-at-home order, and their home is always with them - the ship; and so is their country--the sea. One ship is very much like another, and the sea is always the same"(Conrad 1995: 5). Like Conrad himself before he settled down as a respectable British subject, Marlow is not the victim of prejudice, although he is subjective, while also using the language of the people around him. As for Achebe seeing Conrad comparing the "good, civilised" Thames and the "bad, savage" Congo, this is how Marlow, not Conrad, imagines a Roman conqueror seeing the Thames in ancient times:

> Imagine him here - the very end of the world, a sea the color of lead, a sky the color of smoke, a kind of ship about as rigid as a concertina - and going up this river with stores, or orders, or what you like. Sandbanks, marshes, forests, savages, - precious little to eat fit for a civilized man, nothing but Thames water to drink. No Falernian wine here, no going ashore. Here and there a military camp lost in a wilderness, like a needle in a bundle of hay - cold, fog, tempests, disease, exile, and death, - death skulking in the air, in the water, in the bush. They must have been dying like flies here (Conrad 1995: 6).

The impression that both the narratees and the non-prejudiced readers are likely to get before long is that the heart of darkness is wandering: it might be on the Thames and then on the Congo, but mainly in the heart of darkness of the human soul, which Freud was at that particular time already imagining as the unconscious of the individual, while Jung would also seen in collective terms.

Another detail that Achebe finds fault with is Marlow going up the Congo and glimpsing the mysterious figures of the natives there, at times passive, at times very aggressive. Marlow is fascinated by the same heart of darkness that he had spoken about at the beginning of his story, when the Thames and the heart of the so-called civilized people were under the veil of darkness:

"They howled, and leaped, and spun, and made horrid faces; but what thrilled you was just the thought of their humanity - like yours - the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar"(Conrad 1995: 43). Is there anything racist in a traveller going up the Congo at the end of the 19th century and being fascinated by the wild and passionate uproar of primitive tribe with whom he feels a sort of kinship, much in the same way as anthropologists would do about the same time? By comparison, let us see how Hegel the philosopher referred to similar African people in the same place a few decades before, apparently negatively, but actually noting the sharp contrast between the inhumanity and barbarism that the Africans showed during the wars the tribes waged among themselves and the mildness they showed to the Europeans:

> What we do know of these hordes, is the contrast between their conduct in their wars and forays themselves - which exhibited the most reckless inhumanity and disgusting barbarism - and the fact that afterwards, when their rage was spent, in the calm time of peace, they showed themselves mild and well disposed towards the Europeans, when they became acquainted with them (Hegel 2003: 22).

By way of contrast, one can note Hegel's and Conrad's racist perceptions and the way Okonkwo, Achebe's protagonist in *Things Fall Apart* is shown, as well as the particular culture of his tribe about the same time that The Heart of Darkness is set, comes over to the more or less "civilized" reader today. Okonkwo tries hard to look tough and insensitive to everyone, he is one of the best fighters in the frequent wars that his tribe wages against the neighbouring tribes. He beats his three wives, expects his young children to work hard from

infancy, hates his father for leading an idle, artistic life, rather than amassing as many yams as he is doing now, the number of barns of yams a tribesman possesses showing his wealth and status. It is mentioned that the things that Okonkwo's tribesmen value most is efficiency, which brings them close, one might think, to the ruthlessness of some of the Western business tycoons.

When one of the young women in his tribe is killed by an anonymous member of a different tribe, there is no investigation to find out who the guilty one is. According to the two tribes' cultures, such a conflict is very easily solved. The tribe of the anonymous culprit will supply, as replacement part, the other tribe with another young woman for the benefit of the man whose wife was killed. In addition, a young child is also supplied by way of compensation. The child lives in Okonkwo's family, he is kind, he is Okonkwo's son's best friend. After several years, the tribe's oracle tells Okonkwo that the young boy, now a teenager, has to be killed to appease the tribe's gods. Not only doesn't Okonkwo try to plead for his son's best friend's life, but he also participates in the unfortunate hostage's slaughtering. No wonder, one might think, that when he has the opportunity, Okonkwo's son will convert to Christianity, much to his father's displeasure. He must have had his friend's companionship more at heart than the pronouncements of the tribe's oracle, unlike his more traditional father.

All this, and several other terrible things, happen before the white men appear in the village and "things fall apart": the falling apart will mainly consist in the introduction of Christianity and of a legal system. Before that, the tribe members respected their fellow beings from other tribes and showed respect for the lives of innocent children, in ways that showed the wisdom of their culture. Also, going to war with the other tribes much in the same way in which football matches are organised between neighbourhoods in other parts of the world is one particular sign of culture and civilization, according to some people.

Not everyone is likely to agree, and it is Achebe's right, while having had his books published in the West, while having taught in important Western universities, to lament the culture of his Igbo tribe. It is also his right to see Conrad as an imperialist and as a racist, if he is unable to understand the contexts in which *Heart of Darkness* is a denunciation of the savagery he witnessed and learned about in the course of his travelling across Central Africa.

What is certain, and easy to understand, given Conrad's understandable Anglophilia, is that he considers the British Empire as above the savagery he witnessed in the Congo Free State, and the story of King Leopold II, as one of the bloodiest episodes of the Scramble for Africa in which Britain, as well as the other European powers took a part, is meant to show the danger of some Europeans (obviously, not the British subjects of his beloved country of adoption) not controlling the savagery still present inside the heart of darkness of their inner selves.

Apart from all this, one can safely say that Conrad and Achebe, like everybody else, are subjected subjects, so to speak. They are subjected to the ideologies in which they define their identities: one as an admiring subject of the British Empire as superior to other colonial empires, such as Leopold II's so-called Congo Free State, Chinua Achebe to a certain strand of neocolonial thinking that tries to see enough racism and imperialism in any text tainted by the ideology of former colonial oppressors. Both inside Africa as a specific setting and in relation to it, colonial and postcolonial encounters as spaces of identity animate discussions of what it means to be human and how humans define themselves in relation to it.

BIBLIOGRAPHY

Achebe, Chinua. "Chinua Achebe on Conrad's Image of Africa." *Bloom's Guides: Joseph Conrad's Heart of Darkness*. Edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 2009: 73 – 80.

Brooke-Smith, Robin. *The Scramble for Africa*. London: Palgrave, 1987.

Conrad, Joseph. *The Heart of Darkness*. London and Rutland, Vermont: Everyman, 1995.

Hegel, G.W.F. "Africa." *Archives of Empire. Volume II: The Scramble for Africa*. Ed. Barbara Harlow and Mia Carter. Durham and London: Duke University Press, 2003: 21 – 27.

Levene, Mark. *Genocide in the Age of the Nation-State. Volume II: The Rise of the West and the Coming of Genocide*. London and New York: I.B. Tauris, 2005.

Lindqvist, Sven. *"Exterminate All the Brutes": One Man's Odyssey into the Heart of Darkness and the Origins of European Genocide*. New York: The New Press, 1996.

Press, Steven. *Rogue Empires: Contracts and Conmen in Europe's Scramble for Africa*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 2017.

ROMANIAN LITERARY BALCANISM

Iulian Băicuș
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract:In this study I have been trying to develope one of my former approach, concerninig the synchronisation in the Balkans, I am trying to find a definition to this classic literature paradigm, praised by some critics and rejected by others. I am trying to see like Ion Barbu the eternal Greece under the Ottoman surfaces, and to study Anton Pann's character Nastratin Hogea, Dimitrie Cantemir's History of Ottoman Empire, Caragiale' s search for his Balkanic roots, Ion Barbu's theory of orientalism covering the Helenist core, etc.

Keywords: Cultural Studies, Balkanism in Romanian Literature, Post-colonial Studies, Literary Influence, Sincronization, South East Literatures, Sailing to Byzantium, Nastratin Hogea, Romanian Balkans Institute.

Istoria balcanismului nostru literar începe odată cu literatură populară, din păcate istoriile recente ale literaturii române nu prea mai iau în calcul cele două balade, **Mioriţa** şi **Meşterul Manole**, care au ambele circulaţie balcanică şi, în genere, balada ca specie literară, îşi are geneza în Serbia sau Croaţia, unde au fost culese cele mai multe balade de acest gen. G.Călinescu în **Istoria sa de la origini şi până în prezent** le trecea pe cele două în rândul miturilor populare. Nu vrem să anticipăm nimic dar influenţa balcanică asupra literaturii române a fost una considerabilă. Desigur, înainte să primesc această sarcină cunoşteam opera de sinteză a profesorului clujean Mircea Muthu, **Balcanismul literar românesc, Panoramic sud-est european, confluenţe culturale**[1]. Sigur balcanologia literară de la noi a primit un nou imbold dar cred că studiul cel mai important rămâne cel al părintelui studiilor post coloniale, Edward Said, care a explicat foarte bine modul în care Orientul a influenţat gândirea şi civilizaţia occidentală, într-o carte care a marcat definitiv universitatea americană, este vorba despre **Orientalism**[2].

Pentru a înţelege acest tip de organizare am recurs la introducerea lui Mircea Muthu şi acesta discută despre trei concepte diferite, este vorba despre bizantinism, aşa cum era acesta definit de N.Iorga, istoricul care vedea în cultura română un **Byzance apres Byzance**[3], dar şi balcanism sau orientalism, Nicolae Iorga considera Bizanţul drept o „formă de universalitate", iar prin aceasta a introdus conceptul de spirit bizantin, în care „spiritul" şi aşa-numitele „forme bizantine" sunt comparabile, în parte, cu delimitarea lui Lamprecht dintre tipic şi individual. Bizanţul era alcătuit, potrivit aprecierii lui Mircea Muthu, din Roma politică, elenism cultural, ortodoxie religioasă, dar şi o continuare a unui orientalism, a unui asiatism pe care unii au vrut să-l împingă până în îndepărtata Chină şi din care multe laturi nu sunt cunoscute decât în ultima lor fază. Aşadar, în fiinţa omului bizantin se regăsesc cele patru straturi: ideea romană-conştiinţa dreptului roman, credinţa ortodoxă-în perimetrul căruia „gloria Domnului" se suprapunea „gloriei împăratului", influenţa orientală-sub

[1]Mircea Muthu, **Balcanismul literar românesc, Panoramic sud-est european, confluenţe culturale**, Şcoala Ardeleană, 2017

[2] Edward Said, **Orientalism,** Cu prefaţa autorului; Ediţia a II-a adăugită; Traducere din limba engleză de Doina Lică şi Ana Andreescu, Editura Art, Bucureşti, 2018

[3] N.Iorga, **Byzance après Byzance**, Editura Datina Românească, Bucureşti, 1935

raportul mentalității şi al fastului European, elenismul-n-a exercitat însă aceeaşi influență în toate epocile. Există un superb studiu de istoria mentalităților scris de fostul decan al Facultății de Litere, Dan Horia Mazilu, care se ocupă exact de patternul acesta bizantin la noi, este vorba de **Voievodul dincolo de sala tronului**[4]. Astfel, Bizanțul e considerat o sinteză de elemente foarte variate, venite de pretutindeni, care rămâne întotdeauna deschisă, până ce ideea însăşi bizantină a dispărut. Bizanțul impune-şi nu doar propune-un model de sinteză dinamică, a cărei existență este verificabilă de-a lungul întregului mileniu bizantin.

Un alt articol interesant îi aparține lui Sorin Antohi, se numește **Romania and the Balkans**[5], aceesibil online, cu subtitlul **Bovarismul geocultural la etnicitatea ontologică**, autorul citează toate luările de poziție din perioada interbelică, în vreme ce Petre Pandrea vorbea despre Helvetizarea României, istoricul Șerban Papacostea, discuta despre balcanizare în alticolul din anul 1936, Balcania. El susține că în Cadrilater s-ar fi produs un soi de purificare etnică, populația turcă sau bulgară fiind oarecum într-o stare de scalvie, aşa cum în romanul lui Petru Dumitriu, **Cronică de familie**, apare un asemenea episod în capitolul **Salata**, care a fost ecranizat de Lucian Pintilie în filmul Une ete inoubliable, adică **O vară de neuitat**. Personal nu cred în teoria din **Salata** că Armata română regală ar fi ucis țărani bulgari ci am sezația că chestia respectivă e o invenție, cum era şi episodul din **Desculț** în care țăranii erau puşi să culeagă struguri cu botnițe la gură.

Din câte se pare teoria lui Nicolae Iorga din **Bizanț după Bizanț** cum că cultura română ar fi, de fapt, o cultură neo-bizantină, a prins în acea epocă, Sorin Antohi îi citează pe Paul Morand care ne-a dat o minunată carte despre Bucureştiul în care a trăit ca diplomat şi pe care l-a evocat foarte frumos dar şi în eseul lui Keyserling[6], despre **Europa spectrală,** în carte existând două capitole intitulate **România sau tradiția bizantină,** şi **Renaşterea spiritului bizantin.** Un alt autor interbelic care va include ambele țări, România şi Grecia într-un triptic de romane care se numeşte chiar **Trilogia Balcanică,** nu ne prezintă țara în culori prea roz bombon, cartea fiind scrisă de Olivia Manning[7], o autoare britanică ce era soția primului lector englez de la Facultatea de litere din București, care era şi puțin spion. Primele două volume sunt consacrate perioadei de 13 luni petrecute la București, este vorba despre volumele **Oraşul decăzut** şi **Prieteni şi eroi,** în vreme ce volumul al treilea **Marea şansă** este dedicat perioadei petrecute în Grecia. Printre trimiteri la rebeliunea legionară, relația proastă dintre Regele Carol al doilea şi membrii Gărzii de fier care dau o lovitură de stat şi pe care regele îi decimă, scoțând Armata din cazărmi ca să apere Capitala, Olivia Manning constată sosită din Londra supusă bombardamentelor germane, cu rachete V1 şi V2 sau din bombardiere că în București nu există mâncarea cartelată, că toată lumea mondenă se adună la Athéne Palace unde ascultă muzică şi dansează în vreme ce ea stătea acasă şi îşi aştepta soțul infidel să revină, după numeroase afaceri de dragoste c romînce, care, din cauza geloziei o împiedică să vadă țara altfel decât subiectiv, ca o țară destul de primitivă, care nu are capacitatea să anticipeze dezastrele provocate de intrarea în Cel De-al Doilea Război Mondial. BBC a ecranizat cele trei romane rezultând un film foarte interesant, care a fost difuzat şi de TVR.

Cele trei mişcări diferite care vizează populația românească sunt potrivit lui Sorin Antohi incluziunea, afinitatea şi sublimarea. Istoricii maghiari au speculat această înrudire dintre Români şi Vlahi, susținând teoria care mai apare ocazional în cărțile sau manualele de istorie editate la Budapesta, şi anume că românii s-au născut prin romanizare la sudul

[4]Dan Horia Mazilu, **Voievodul dincolo de sala tronului**, Iași, Editura Polirom, 2003

[5] Sorin Antohi, **Romania and the Balkans**, accesibil on line https://www.iwm.at/transit-online/romania-and-the-balkans, accesat pe data de 5 martie 2020

[6]Hermann Keyserling, **Analiza spectrală a Europei**, traducere de Victor Durnea, Editura Institutului European, Iași, 1993

[7] Olivia Manning, **Trilogia balcanică**, traducere de Diana Stanciu, Editura Univers, București, 1996

Dunării, iar în momentul în care ar fi emigrat spre Nord, ar fi găsit acolo formate primele formații de populație maghiară care au descălecat înaintea noastră. Teoria era susținută și de austrieci, și de aici rezultă atitudinea destul de rece în interiorul Imperiului Austro-Ungar, bazat pe colonizarea populațiilor din Ardeal, Cehia, Slovacia, etc. Mihai Eminescu a afirmat de mai multe ori că susține o federalizare a statelor balcanice, la care România ar fi trebuit să adere, dar să nu uităm ideea lui A.C.Popovici, privind o Federație a Statelor Unite ale Austriei, în care credea și George Coșbuc, marele nostru poet.

Profesorul Mircea Muthu[8] consideră că, din înțelegerea Bizanțului ca sistem de relații între „spiritul" și „formele bizantine", care acoperă „realitățile balcanice", Nicolae Iorga derivă un al doilea concept: sud-est european. La început, termenii se suprapun, deoarece Bizanțul înseamnă tot ce poate înfățișa sud-estul european și nu numai epoca bizantină. Acesta ține mai mult de poziția noastră de longitudinea și latitudinea la care am fost așezați, în calea tuturor imperiilor.

Niciodată în Istoria noastră nu a existat un proiect mai ambițios decât cel de azi cel al Uniunii Europene, în care un soi de federație de țări libere au decis să renunțe la o mică parte din suveranitatea lor națională pentru a înfăptui un nou sistem de organizare visat printre alții de Napoleon Bonaparte sau chiar de Adolf Hitler, cel de formare al unei confederații de state europene, libere democratice și egale în drepturi, care au un Parlament European și un soi de Guvern comun. Astăzi, tot sud-estul european formează aceeași țară, fiindcă este același teritoriu, cu aceleași amintiri.

Caracteristica cea mai important a sud-estului, diversitatea, atrage după sine un al treilea concept, balcanismul, însă Nicolae Iorga respinge acest termen; mai corect i se pare cel de sud-estul Europei, din punct de vedere geografic și istoric, decât ceea ce italienii numesc de ceva timp Balcania, în care am fi incluși și noi, a căror legătură cu Balcanii poate fi istorică sau determinată de anumite asemănări în ce privește originile cele mai îndepărtate, dar nu are nimic de-a face cu geografia.

Orientați prin origini spre Occident, grație și persistenței „democrațiilor rurale", dar știind în același timp că totul ne leagă fără voia noastră de această structură geografică și comunitate plurietnică, românii, ca „neam carpatic" și-au construit un profil aparte, de „romanitate orientală"(Th. Capidan) în ansamblul geografiei umane europene. De fapt, balcanismul nostru literar este relativ ușor de configurat dar nu atât de vizibil, dat fiind faptul că, pe lângă genele principale au contribuit la apariția poporului român au acționat și genele recesive, religia creștină ortodoxă, slavii care înconjurau spațiul românesc ca o insulă de limbă romanică într-o mare slavă, diversele populații invadatoare, mai ales cumanii și pecenegii, și, de ce nu tot ceea ce alcătuia un concept pe care Lucian Blaga l-a denumit plastic prin metafora **Revoltei spiritului nostru nelatin**[9].

De la Nicolae Iorga încoace s-a specificat mereu că sintagma „Peninsula Balcanică" s-a născut dintr-o percepție eronată a geografiei fizice, dublată de atribuirea unui apelativ turcesc întregului lanț muntos ce traversează peninsula. Compromiterea, ulterior, a termenului de balcanic, precum și a derivatului său, balcanism, se datorează conotațiilor politice, amplificate și acutizate progresiv de la sfârșitul Turciei europene până în apropierea celui de-al doilea război mondial; de aici, rezultă încercarea lui Nicolae Iorga de a înlocui „Balcanii" cu „Europa de Sud-Est". Mircea Muthu oferă o soluție posibilă pentru salvarea termenului de balcanic și balcanism: examenul valorilor spirituale.

Mircea Muthu mai introduce în discuție un alt concept, acela de balcanism literar, care ar fi o asociere de stări contrastante și o răscumpărare estetică a unei drame collective. Balcanismul, delimitabil de balcanitate, trebuie analizat pornind de la trei aspecte: mai întâi,

---

[8]Mircea Muthu, **Balcanismul literar românesc, Panoramic sud-est european, confluențe culturale**, Cluj Napoca, Școala Ardeleană, 2017

[9] Lucian Blaga, **Revolta spiritului nostru nelatin**, în revista «Gândirea», I, 1921, nr. 10, p. 181-182

balcanismul este o realitate politică şi etnică fragmentată, generând conflicte armate şi sentimentul echilibrului instabil; în al doilea rând, din unghiul mentalităţii, balcanismul-ca dramă colectivă însoţită de reversul său parodic-este parte integrantă dintr-o adevarată filozofie a supravieţuirii; iar în al treilea rând, există balcanismul ca răscumpărare prin artă şi cu funcţie compensativă, provocată, dar şi întreţinută de regimul autocratic şi de spaţiul închis. Conchizând, echivalenţele dintre balcanism, bizantinism şi orientalism îşi au originea în cunoaşterea distorsionată a istoriei sud-estice a Europei.

Peninsula Balcanică ne-a dat după celebrele războaie balcanice un teritoriu care nu a aparţinut niciodată României, este vorba despre Cadrilater, acolo unde se va muta toată mulţimea pictorilor sau scriitorilor de la noi, în special în Balcic, acolo unde s-a păstrat castelul reginei Maria. Un exemplu de scriitor care iubea Balcicul era Anton Holban, iar romanul său, Ioana, are loc pe plaja cu nisip fin care azi face parte din litoralul bulgăresc, care-i atrage anual pe turiştii români mai tare decât litoralul românesc.

Sorin Antohi analizează la un moment dat cazul particular lui Panait Istrati, un scriitor francez de origine română, pe care cel care l-a descoperit îl denumea Un Gorki din Balcani, care ilustrează cel mai bine trecerea de la auto-îndrăgostire la auto-sublimare. Ideologic vorbind scrierile lui Panait Istrati conţin note admirative la adresa noii Uniunu Sovietice, la primele critici ale unei societăţi comuniste în care trăieşte, vezi mărturia sa din **Vers l'autre flammes**, **Către o altă flamură** şi naţionalism de dreapta. Povestirile sale, **Ciulinii Bărăganului,Capitanul Mavromati, Kira Kiralina**, sau **Povestirile lui Adrian Zograffi**, care este un alter ego literar al său, reprezintă fie ficţiuni minimaliste, cu iubiri sau poveşti de Dragoste de la Dunărea de jos, fosta frontieră Levantină a României, fie tablouri panoramate şi puternice ale vieţii unei societăţi aflate în comunicare directă cu zona Balcanică sau mediteraneeană. Istrati a fost un bun prieten cu Nikos Kazantsakis, autorul romanului **Zorba grecul**, celebru datorită filmului în care rolul principal a fost interpretat de Anthony Quinn. Recentele jurnale de călătorie a lui Nikos Kazaantsakis în Rusia, Japonia sau China, prezintă mai multe întâlniri ale acestuia cu amicul său român. Eroiii rebeli, picareşti şi livreşti ai lui Panait Istrati, reprezintă încarnarea unor structuri narative preluatedin această zonă balcanică, nu doar sentimentali, nu în mod pretenţios tragici ci mai curând nostalgici sublimi. Nostalgia pentru o lumea Arcadiană a armoniei şi a unui hedonism frugal, proiectată pe fundalul unei reprezentări sublime a peisajului natural, şi al unei culturi vernaculare, epifanii ale domeniilor antropologice sau ontologice, cu rădăcini adânci în zona tragediilor greceşti şi ale eposului Homeric.

Prinţul Dimitrie Cantemir care a preluat tronul Moldovei de la tatăl său, Constantin Cantemir, ucigaşul cronicarului Miron Costin, şi-a petrecut tinereţea la Istanbul, unde l-a avut tutore pe călugărul grec Ieremia Cacavelas, şi a scris o istorie a Imperiului Otoman, **Incrementa et decrementa AulaeOthmanicae** pe care Sorin Antohi îl compară cu filosofia **de corsi et ricorsi a lui** Giambattista Vico. Tot Dimitrie Cantemir va inventa şi un sistem de notare a muzicii otomane şi va vorbi în **Istoria ieroglifică** despre turci şi religia lor. Tot el va scrie un un eseu pentru Acdemia din berlin în care fusese aes intitulat **Descriptio Moldaviae** în care erudiţia şi iubirea de ţară se întrepătrundeau, fără ca unele note negative să nu fie aduse în discuţie. Cu acesta începe o temă importantă pentru sociologii sau etno-psihologii rămâni ca Dumitru Drăghicescu, elev al marelui sociolog francez Emile Durckheim, este vorba despre tratatul **Din psihologia poporului român**[10]. Lui Sorin Antohi i se pare ciudat că domnitorul nu a descoperit opera lui Descartes care nu a fost deloc citat în opera sa, în schimb într-un alt tratat intitulat , Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago (scris în anul in 1700, pierdut până în anul 1877, şi publicat în anul 1928), Dimitrie Cantemir utiliza sistemul

[10] Dumitru Drăghicescu, **Din psihologia poporului român**, Editura Vicovia, Bacău, 2013

de gândire a lui Johannes van Helmont, cu rădăcini în filosofia medievală, teologie, sau magie.

Percepția lui Nicolae Iorga este împărtășită de V.Alecsandri, cel care a scris în Ostașii noștri o poezie politică sau propagandistică, punându-și penelul în slujba Războiului de Independență, așa cum N.Grigorescu a pictat numai pânze patriotice, scene de luptă, o adevărată ipostaziere a eroismului țăranilor români. În poemul său, **Balcanul și Carpatul**, V.Alecsandri nu le consideră ca fiind două entități care se completează reciproc ci două puteri opuse, figurate prin două metafore cu valoare metonimică:

„ Balcanul și Carpatul, la Dunărea măreață,/Ca doi giganți năprasnici stau astăzi față-n față/Ș-aprinși de dor de luptă, cu ochii se măsoară,/Cu glasul s-amenință, cu gândul se doboară,/Zicând: „Nu pot să-ncapă doi paloși într-o teacă!/E scris din noi doi unul în pulbere să treacă!/Balcanul cel fanatic, muncit de aspră ură,/Nu știe să-ngrădească sălbatica lui gură/Și zice cu trufie: „Carpatule vecine,/De nu pleca-vei fruntea, amar va fi de tine,/Căci răpezi-voi grabnic din plaiurile-mi nalte/Torente-necătoare deprinse ca să salte/Din maluri peste maluri, din munte peste munte,/Să bată-a tale coaste, s-acopere-a ta frunte,/Să facă într-o clipă ca să dispari din lume/Cu-a tale stânci și codri, cu-ai tăi copii și mume!“//Carpatul scoate-un freamăt teribil de urgie,/Mișcând coama-i de codri, ca leul de mânie,/Și-n clocot lung răspunde: „Balcane, -a ta trufie/Arată că tu astăzi căzut ești în pruncie./Nevoie ai de-o cârjă ruina-ți s-o supoarte,/Căci ești, acum, sărmane, ajuns la prag de moarte./Ai fost odinioară gigant prin înălțime,/Amar prin fanatismu-ți, puternic prin cruzime!/Ai revărsat pe lume și groază și rușine/Și te-ai scăldat în sânge pân' ce-ai dat pept cu mine./De-atunci au trecut seculi! ... Strivita omenire/S-au deșteptat, și numai tu stai în adormire,/Ademenit de visuri nebune și trufașe,/Făr-a pătrunde norii care te țin în fașe!/Orb urieș! cu cârja tu genele-ți ridică/Și vezi l-a tale poale cât umbra-ți e de mică!/Ești șters din cartea lumei, tu, care in vechime/Stai rezemat în somnu-ți de-o putredă/mărime! Și vrei să ții în lanțuri popoarele creștine?/Și vrei, Balcane gârbov, eu să mă-nchin la tine?/Dar n-auzi cum te râde și Dunărea, și Marea?/Deviza ta-i sclavia, ș-a mea - neatârnarea!“/Cum zic, doi vulturi ageri, zburând din vârf de munte,/Se-nalță până-n ceruri și scot țipete crunte./De pe Balcani e unul și din Carpați e altul ...//Mult răpide le-i zborul, mult crâncen le-i asaltul,/Căci se izbesc de fulgeri la luptă-ucigătoare! .../Întinsele lor aripi se bat lucind la soare,/Ș-a lor cumplite gheare și pliscuri oțelite/Își dau loviri de moarte și răni își fac cumplite./Deodată cade unul din vulturii dușmani:/E vulturul prădalnic din barbarii Balcani,/Și-n patru părți a lumei zbor smulsele lui pene!...../Și cântă libertatea pe maluri dunărene”.

După acestă paranteză voi reveni la oile noastre balcanice. Balcanii și-au adus o contribuție importantă la cultura română, dăruindu-i o serie importantă de oameni de cultură care au fost aromâni, istro-români sau megleno-români. Pe lista scurtă intră marele Caragiale, dar și personalități din toate domeniile literare, Dumitru Caracostea, Ovidiu Papadima, Șerban Papacostea, Ion Caramitru, Matilda Caragiu-Marioțeanu, Ion Caramitru sau Marian Papahagi.

Primul creator care a luat în seamă balcanismul literar a fost poetul Anton Pann, despre care se presupune că ar fi fost vlah, deoarece vorbea foarte bine limba română, deși avea un nume slav, Petrov, și care s-a născut la Sliven, în Bulgaria, de acolo a trecut la Chișinău unde a învățat limba rusă și la vârsta de 16 ani a venit cu mama lui văduvă la București. Pe lîngă cântecele de lume, culese de el, fabule, adaptarea unei cărți populare**, Istoria lui Arghir și a înțeleptului Anadan**, el a adaptat pentru literatura română **Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea.**

Nastratin Hogea(turcă Nasreddin Hoca; persană ملا نصرالدین; arabă جحا, Joĥa, نصرالدین, însemnând „Victoria credinței”; care a circulat în diverse culturi din Orient fiind numit Nastratin Hogea, în limba albaneză Nostradin Hoxha sau numai Nostradini, în limba

azeră Molla Nəsrəddin, în limba bosniacă Nasrudin hodža, în uzbecă Nasriddin Afandi sau numai Afandi. Acesta este o figură satirică care a trăit în Evul Mediu (în jurul secolului al XIII-lea), în Akşehir, şi mai apoi în Konya, sub conducerea dinastiei Selgiucizilor. Nastratin a fost un învăţat şi filosof care sprijinea oamenii de rând în defavoarea elitelor, cunoscut pentru povestirile sale amuzante anecdote.

Iată prima poezie din volumul în care sunt trecute 15 asemenea anecdote, fiecare dintre ele având un titlu care conţine o învăţătură morală, la fel în Povestea vorbei, fiecare fragment era scris cu un titlu care introducea mai multe proverbe în continuitatea textului, primul titlu fiind **Învăţătura dată rău se aparge în capul tău** : "*Nastratin era un hogea (dascăl sau învăţător)/Care a rămas de basmu până astăzi tuturor,/Pentru că era din fire cam p-o ureche, năzdrăvan,/Nu-l găseşti însă în faptă să fi fost vreun viclean;/El şezând odată-n şcoală, ce îi dete-n simplul gând:/- Ascultaţi, copii – le zise (cu-ntâmplare/strănutând) -Să ştiţi d-astăzi înainte că eu când voi strănuta,/Toţi bătând îndată-n palme să-mi ziceţi hair-ola!/Cu-ntâmplare dar odată găleata în puţ căzând/Şi cu ce să scoată apă pentru şcoală neavând,/Hogea porunci îndată ca din toţi ai săi şcolari/Să se lase-n puţ s-o scoată vreunul din cei mai/mari; Merg şcolarii toţi în grabă, pe lângă puţ se adun,/Dar privind ş-adânc văzându-l, n-a vrut să intre nici un./Deci văzând că coraj n-are nici unul din câţi era;/Hotărî-n cele din urmă el într-însul a intra;/Ş-aşa dezbrăcat de toate, cu capul gol şi desculţ,/Legat cu un ştreang de mijloc, şcolarii-l lăsară-n puţ;/După ce găsi găleata şi după ce o legă,/Către şcolari dete gură şi să-l tragă le strigă;/Ei pornind cu toţi dodată să-l tragă în sus de jos/Şi tocma cam pe la gura puţului când fu el scos,/Razele luminii-ndată şîl gâdilară în nas/Şi începu să strănute una-ntr-altă-n acel ceas;/Ei cum aud că strănută aminte-n grab ş-au adus/De porunca lui cea dată (după cum am spus mai sus)/Şi cu toţii deodată funia din mâini lăsând,/Începur-a bate-n palme şi "hair-ola !" strigând./Bietul Hogea cade-n dată ca un dovleac jos trântit/Până-n fund îşi sparse capul, de pereţi fiind lovit./După ce ieşi în urmă d-acei nerozi copii tras,/Jupuit ca vai de dânsul, la picioare, mâini şi nas,/Zise: - Nu e vina voastră, ci a mea, că n-am judecat,/Ş-astfel de cinste neroadă ca să-mi daţi v-am învăţat,/Care-n cele după urmă din pricina-i ajunsei/Cu picioare, mâini belite şi cu cap spart m-alesei*".

Referitor la prefixul din aromână Cara, care înseamnă negru, ne putem gândi chiar la titlul romanului lui Fiodor Dostoievski, **Fraţii Karamazov**, numele lor de familie însemna mânjit cu negru, singurul care nu urmează destinul literar al fraţilor săi mai mari este Alioşa Karamazov, cel care cu ajutorul părintelui Zosima, descoperă adevărata viaţă, cea întru Iisus Hristos.

Un alt fel de Anton Pann, care admiră sub jegul oriental lumina şi soarele eternei Grecii şi perfecţiunea pitagoreică, este vorba de Ion Barbu, cel care adună în ceea ce Tudor Vianu denumea ciclul balladic şi oriental mai multe ipostaze ale perfecţiunii geometrice. Iată o descriere a Isarlâkuui, pentr cei care nu ştiau este vorba de o localitate turcească Hyssarlâk, unde arheologul german Schliemann a descoperit zidurile anticei cetăţi Troia. Poezia poartă mottoul omagiu adus lui Anton Pann: "*Pentru mai dreaptacinstire a lumii lui Anton Pann*".

"*La vreo Dunăre turcească,/Pe şes vested, cu tutun,/La mijloc de Rău si Bun/Pân'la cer frângându-si treapta,/Trebuie să înfloreasca:/Alba,/Dreapta/Isarlâk!//Ruptă din coastă de soare!/Cu glas galeş, de unsoare,/Ce te-ajunge-aşa de lin/Când un sfânt de muezin/Fâlfâie, înalt, o rugă/Pe fuişor, la zâna-în fugă...//- Isarlâk, inima mea,/Dată în alb, ca o raia/Într-o zi cu var şi ciumă,/Cuib de piatră si legumă/- Raiul meu, rămâi aşa!//Fii un târg temut, hilar/Si balcan - peninsular...//La fundul mării de aer/In patrusprezece furci,/La raiele;/rar, la turci!/Beată, într-un singur vin:/Hazul Hogii Nastratin/*/Colo, cu doniţi în spate,/Asinii de la cetate,/Gâzii, printre fete mari,/Simigii si gogosari,/Guri casca când Nastratin/La jar alb topeste în,/Vinde-în leasă de copoi/Catei iuti de usturoi,/Joaca, si-în cazane sună/Când cadâna curge-în Lună./ /Deschideţi-vă, porţi mari!/Marfă-aduc, pe doi*

măgari,/Ca să vând acelor case/Pulberi, de pe luna rase,/Si-alte poleieli frumoase;/Pietre ca apa de grele,/Ce fireturi, ce inele,/- Deschide-te, Isarlâk!/Să-ți fiu printre foi un mugur/S-aud multe, să mă bucur/La rastimpuri, când Kemal/Pe Bosfor, la celalt mal,/Din zecime, în zecime,/Taie-în Asia grecime;/Când noi, a Turchiei floare,/Intr-o slavă stătătoare/Dăm cu sâc/Din Isarlîk!".

Sigur termenul balcanic este inclus de Ion Barbu în poem iar imaginea utopiei Isarlâk este destul de similară celei a Bagdadului spre care o pornește emirul în **Noaptea de decemvrie** a lui Alexandru Macedonski, care a fost inspirată de un basm oriental, **Meka și Meka**, dar nu doar acesta practică acest tip de intertextualitate, ci și **Luceafărul** eminescian, inspirat din basmul **Fata din grădina de aur**.

Un al doilea poem barbian care trebuie să fie citat aici, și care marchează acest domeniu al balcanologiei litterare este **Nastratin Hogea la Isarlâk**, în care celebru erou balcanic este pus față în față cu simbolul cetății utopice a Orientului, este vorba despre Isarlâk:

"Ţara veghea turcită. Pierea o dup-amiază,/Schimbată-n apa multă a ierbii ce-nviază,/Când, greu şi drept, pe sceptrul de pai mărunt la fir,/Gândacul serii urcă ghiocul de porfir./Cer plin de rodul toamnei îmi flutura - tartane -/Tot vioriul umed al prunelor gâltane:/Grădina îmi sta cerul, iar munţii - parmalâc./Un drum băteam, aproape de alba Isarlâk,/Cu ziduri forfecate, sucite minarete/Şi slujitori cu ochii rotunzi, ca de erete,/Şi, azmuţit câmpiei, un fluviu leşios;/În gânduri încărcate, când căutam pe jos/Argintul unei scule de preţ, atunci picată:/Cuţit lucrat, vreo piatră în scump metal legată,/Greu cearcăn de cadână, topit la un bairam;/Nici eu nu mai ştiu astăzi ce lucruri căutam.//Încolăcite ceasuri! Cu voi, nu luai aminte/Cum, pe răsfrânta buză, a mătcii, dinainte,/O spornică mulţime se tencuia-n pereţi./Veneau de toata mâna: prostime, târgoveţi,/Dervişi cu faţa suptă de veghi, aduşi de şale,/Pierduţi între pufoase şi falnice paşale,/Iar ochii tuturora călătoreau afund...//Căci, răsărind prin ceaţă şi călărind pe fund,/La dunga unde cerul cu apele îngână,/Aci săltat din cornuri, aci lăsând pe-o rână,/Se războia cu valul un preaciudat caic:/Nici vâsle şi nici pânze; catargul, mult prea mic./Dar jos, pe lunga sfoară, cusute între ele,/Uscau la vânt şi soare tot felul de obiele,/Pulpane de caftane ori tururi de nădragi;/Şi, prin cârpeli pestriţe şi printre cute vagi,/Un vânt umfla bulboane dănţuitoare încă./Ce ruginiri de ape trezite şi ce brâncă/Lăsară fierul rânced şi lemnul buretos?/În loc de aur, pieptul acelui trist Argos/Ducea o lână verde, de alge năclăite,/Pe când la pupă, trase - edec ca nişte vite/Cu ţeastă nămoloasă şi cornuleţe mii,/Treceau în brazda undei şirag de răgălii.//Sub vântul drept, caicul juca tot mai aproape./Atunci, cu ochi de seară şi-abia deschise pleoape/(Căci, grei de-ngândurare, nămeţi mă năpădeau),/Cu ochi ce cheamă somnul din goluri şi îl beau,/Îmi desluşii deasupra, înghemuit pe-o bârnă,/Un turc smolit de foame şi chin, cu faţa cârnă,/Cu mâinile şi gura aduse la genunchi./Trei petece răzleţe i se ţineau de trunchi./Când vasul fără nume trecu prin dreptul nostru,/Un fund de vad îi prinse şi pântecul, şi rostru./Cutreierată, apa jur împrejur undi.../Şi glăsui un paşe într-astfel: - Efendi,/Corăbier şi oaspe în porturile mele,/Primeşte-aceste daruri şi-aceste temenele:/La nava ta se cade pe brânci ca să mă închin,/Că bănuiam caicul lui Hogea Nastratin./Un zvon ne turburase. Ziceau: "E-închis supt ape,/Răsfăţul ce nici marea turcească nu-l încape,/Şi uşuratul hoge, mereu soitariu,/Încheie acum Bosforul cel limpede-n sicriu,/Cu mâlul giulgi." Eu, unul, n-am vrut să cred. Şi iată,/Luceşti în bucuria cetăţii înviată!/Dar ne mâhneşti cu-o faţă prea tristă; hai, curând!/Nu sta pe punte - coabe cu pântecul flămând!/Noi ţi-am adus năutul dorit, şi sumedenii/De roşcove uscate, şi tăvi cu mirodenii./- Coboară, iscusite bărbat, şi ia din plin./Dulceagul glas al paşii muri prin seară lin./Cum nici un stâlp ori sfoară nu tremura pe punte,/În gândurile toate soseau ninsori mărunte/Şi unsuroase linişti se tescuiau sub cer./Şi desluşit, ca plânsul unui tăiş de fier/În împletiri de sârmă intrat, să le deşire,/O frângere de gheţuri, prin creştere, prin şire,/Prin toată roata gloatei ciulite, răscoli./Pic

lângă pic, smalţ negru, pe barba lui slei/Un sânge scurt, ca două mustăţi adăugite,/Vii, vecinici, din gingia prăselelor cumplite,/Albiră dinţii-n pulpă intraţi ca un inel.//Sfânt trup şi hrană sieşi, hagi rupea din el.//La Isarlâk, cea albă de lespezi, gloata suie./Dar greii paşi prin ierburi şi stuh se împletecesc/În ochi, din lâncezi ape, cum pâlpâie gălbuie/Şi uleioasă, dâra caicului turcesc*!"

În acest poem simbolistica este mult mai bogată decât în Isarlâk, Nastratin Hogea este privit ca un soi de mit al orientului, iar pașalele îi întind daruri, bucuroși că acesta a înviat din morți, și este singur pe caicul său turcesc. Versul cel mai important este Sfânt trup, și hrană sieși, hagi rupea din el, este un simbol al operei, care îl evocă pe celebru șarpe Ouroboros, care își înghite coada, pe care Karl Gustav Jung îl consideră o proiecție a Operei cu literă mare.

Ca să revenim la cronologia istoriografiei literare revin la opera lui Dimitrie Bolintineanu, cel care ne-a lăsat un superb volum de poezii, **Florile Bosforului**, în care sunt destul de multe trimiteri la stratul acesta otoman al culturii române. Aceste poeme din **Florile Bosforului** conțin poezii lirice și narative, cu subiecte orientale. Este posibil ca aceste poeme să fi fost legate de volumul lui Victor Hugo, **Les Orientales**, dar și la **Voyages en Orient** al lui Lamartine. Impresiile lui Lamartine sunt trecute în revistă de cea mai importantă cercetătoare a balcanismului literar din lume, Maria Todorova, de origine bulgară, autoarea unei opere de sinteză, **Balcanii și balcanismul**[11]. Pentru Lamartine țăranii bulgari seamănă cu muntenii din Savoia iar dansurile lor îi readuc în minte dansurile populare franceze. În privința românilor Maria Todorova[12] adaugă că aceștia sar în sus când sunt denumiți balcanici, deoarece ei se consideră latini, iar N.Iorga înființează un centru de studii Sud Est Europene, fiind urmat de Victor Papacostea, cel care va înființa un Institut de Studii Balcanice, exact ca cel din Seul, unde am susținut și această prelegere, care va edita până în anul 1947 o revistă care se numea chiar așa, **Balcania**. În urmă cu vreo câțiva ani, fostul președinte al României, Emil Constantinescu, a înființat un centru care prelua denumirea poemului epic, **Levantul**, de la Mircea Cărtărescu, un poem epic cu un motto din Epigonii, în care Mircea Cărtărescu face o istorie a literaturii române în genul celei propuse de James Joyce în capitolul Boii soarelui din romanul Ulise, procedeul fiind apoi reluat de un autor post-modern, fără frică și fără prihană, este vorba de John Fowles[13], în **Iubita locotenentului francez**, sau de Ștefan Augustin Doinaș, cu prințul din Levant care îndrăgea vânătoarea din minunata baladă a **Mistrețului cu colți de argint**. Mie nu-mi este clar ce studiază acest institut dar nu este treaba mea să îl verific ci a guvernului României și a Parlamentului.

În aceeași zonă de idei mi se pare studiul lui Larry Wollf[14], **Inventarea Europei de Est**, în care există două capitole esențiale, este un studiu de imagologie culturală, care debutează cu călătoriile în zonă, apoi cu posedarea regiunii prin sclavie sau pedepse corporale, imaginarea Europei de Est prin fantezie, ficțiune sau călătorii imaginare, adică exact zona care ne interesează pe noi. Printre exemplele care pot invocate se numără **Castelul din Carpați** a lui Jules Verne, și de ce nu, romanul lui Bram Stoker, **Dracula,** analizat admirabil de Vesna Goldsworthy în monografia sa, **Inventarea Ruritaniei. Imperialismul Imaginației**[15]**.**

---

[11]Maria Todorova, **Balcanii și balcanismul**, traducere din limba engleză de Mihaela Constantinescu și Sofia Oprescu, București, Editura Humanitas, 2000, p. 131

[12]Maria Todorova, **Balcanii și balcanismul,** traducere din limba engleză de Mihaela Constantinescu și Sofia Oprescu, București, Editura Humanitas, 2000, p. 89

[13] John Fowles, **Iubita locotenentului francez**, traducere de Mioara Tapalagă, Polirom, Iași, 2011,

[14]Larry Wolff, **Inventarea Europei de Est,** traducere de Bianca Rizolli, Editura Humanitas, București, 2000

[15] Vesna Goldsworthy, **Inventarea Ruritaniei, Imperialismul imaginației**, traducere de Luminița Cioroianu, București, Editura Curtea veche, 2002

Ni se descriu frumusețile naturii la Constantinopol, frumusețea femeilor, intrigile din Serai, nenorocita viață a cadânelor, amorurile lor descoperite și pedepsite cu cele mai grozave morți, târgurile de sclave etc. Amorul și gelozia formează fondul mai tuturor acestor poezii, scrise într-o limbă foarte armonioasă. Multe din aceste poeme sunt portrete ale unor fete, **Mehrube**, povestea nenorocirii unei fete din Carpați, **Leili**, istoria unei jertfe pentru amor, dar și **Esme, Ghiaura, Almelaiur, Odalisca, Ziule** sau **Fatme**. Să vedem un singur portret, cel al lui Esme, numele coincizând cu cel pe care un celebru prozator american John Salinger îl dă uneia din prozele sale:

*"Ca Esmé mai dulce floare/Cu dezmierdător parfum,/N-a mai strălucit sub soar/De la Tunis la Batum !//Sub privire-i s-aurește/Unda lină din Bosfor/Și, văzînd-o, Gul roșește,/În grădină la Nihor.//Ca mărgăritarul albă/Și cu părul de ebin,/Ochi de foc și mînă dalbă,/Gura, grațios rubin ;//Naltă, delicată, fină,/Dar cu brațul rotunzior,/Sânul ei, sân de verginâ/Unde dulci mistere zbor./De un an e măritată./De ghiauri, de musulmani,/Și de frenci e lăudată ;/Are optsprezece ani !//Cînd o vezi la preumblare/Sub iașmac adus din Șam,/Ca o stea prin nori, apare/Dulcea fiică-a lui Osman.//Feregeaua-i se-mlădie/Pe kiahiul, bogat cerchez,/Cu dalga de selemie,/Cu șalvari largi de geanfez.//Cînd ea lasă cu dulceață/Vălul ei a flutura/S-ai trei zile-aici în viață,/S-o vezi asfel, tu le-ai da !//Cînd Esmé umblă prin casă,/Coamele-i de talpe trec/Și-ntr-o mie cozi se lasă/P-al ei sârmali-elec.//La plimbare cînd ea iese,/'Noadă păru-i, elegant,/Peste cap, în valuri dese/Cu un ac de diamant.//Oh ! amar cui o privește/Un minut făr' de iașmac !/Mai amar cui o iubește !/Dorurile nu-i mai tac !/De la frunte la picioare/E un fermec grațios !/*Sufletul ei e un soare,/Corpul ei un crin frumos *!/A sa inimă se duce/În secret dup-un ghiaur,/Patimile, strînse dulce/În arzându-i sân, murmur.*

Un alt volum important pentru studiul de față este **Macedonele** în care poetul se ocupă de zona balcanică a Macedoniei în care trăiesc, printre alte etnii și vlahii sau macedo-românii. Dimitrie Bolintineanu a dat literaturii române și un poem epic Conrad, modelat după o operă similară a lordului Byron, **Childe Harolds.** Lordul Byron a fost un mare susținător al mișcarii de eliberarea a Greciei, Elefteria, în vreme ce, în cele patru cânturi din **Conrad**, acest poem vorbește despreeliberarea românilor de sub dictatura domnilor care au înnăbușit mișcarea Revoluției burgheze de la 1848, acest poem fiind reciclat de Mircea Cărtărescu drept ramă intertextuală a **Levantului său.**

În continuare, dacă ne referim la **Epoca Marilor Clasici,** cum ne-am învățat să o numim școlărește, nu se poate să nu amintim prozele lui Ion Luca Caragiale**, Pastramă trufanda, Kir Ianulea și Abu Hassan,** un basm inspirat sau prelucrat din **Halima.**Nu are nici un sens să vă mai atrag atenția asupra faptului că odată cu aceste cîteva povestiri, personal cred că nuvela **Kir Ianulea** are chiar structura unui mini-roman, chiar dacă marele nostru dramaturg I.L. Caragiale devine un orientalist de ocazie, intrînd în spațiul balcanismului literar, deschizînd un univers exeotic, necercetată de niciun autor român pînă la el, dar care avea să-și atingă piscul gloriei literare în altă parte, în romanele lui Mihail Sadoveanu, care avea să cultive sistematic intertextualitatea sau metatextualitatea în opere ca **Divanul persan, Creanga de aur**, sau Soarele în baltă sau amintirile șahului. Nuvela **Kir Ianulea** a fost în mod unanim apreciată de criticii literari drept o capodoperă a nuvelelor lui I.L. Caragiale, și, în mai multe privințe așa și este. Tudor Vianu în Arta prozatorilor români subliniază modul în care universul acesta otoman este construit fie cu ajutorul unor arhaisme, fie cu ajutorul a multor turcisme. Autobiografia lui Kir Ianulea de la începutul nuvelei, cu episodul celor doi părinți care mor pe vas din cauza postului ortodox bate mai mult în direcția unui text parodic.

Deși tema este mai veche, autorul se inspiră dintr-un text al lui Machiavelli, **Belphegor Arcidiavolo**, o nuvelă care a devenit imediat vedetă în mai multe literaturi europene, inclusiv în cea română, unde a mai fost prelucrată și de Ion Creangă, dar tema

basmului acestuia, **Povestea lui Stan Pățitul** este ușor diferită, în acesta Chirică devine doar ucenicul lui Stan sau Ipate, și îi dă chiar o mînă de ajutor la pețit, nu pleacă din simbrie până cînd nu-l vede la casa lui, om însurat și cu avere.

Deși G.Ibrăileanu crede că am avea de-a face cu o nuvelă istorică, în care Ion Luca Caragiale se străduiește să contureze epoca domniilor fanariote, este vorba de perioada domniei lui Mavrogheni, spre deosebire de Mihai Eminescu, cel care îi purtase pe cititori în vremea domniei lui Alexandru cel Bun, spre disperarea istoricilor de la Junimea care îi reproșau lipsa de realism, autorul lui **Kir Ianulea** va reuși să contureze destul de clar geografia mitică a Bucureștiului din epoca fanariotă, prezentând nu doar Hanul lui Manuc, la care eroul este nevoit să tragă dar și mai multe străzi sau mahalale, dar reușita lui estetică principală o constituie modul în care va reuși, cu ajutorul limbajului dar și a sintaxei narative specifice limbii literare din acel timp, să reconstituie chiar firea oamenilor, discursul Acriviței, care nu-i decît un soi de Katharina din piesa lui William Shakespeare, **Îmblânzirea scorpiei**, dar cea care reușește să-i pună pirostriile Diavolului și să-l ducă chiar la balamuc este chiar femeia.

Cadrul pare exotic, și este creat prin turcisme sau grecisme, prin neologisme sau arhaisme, iar efectele te duc cu gîndul spre realismul magic în care elementul balcanic, sesizat inițial de Șerban Cioculescu, dar și un satanism cu tentă ușor folclorică, în care dracii vorbesc de parcă ar fi chiar oameni, cum se mai găsește prin basmele lui Ion Creangă, unde țăranii și dracii sunt megieși, de altfel Chirică se prezintă să ceară de lucru de la Ipate îmbrăcat în haine nemțești, cu mii de petece pe el, în vreme ce Kir Ianulea poartă straiele timpului, turcești, cu işilic, șalvari, despre care Mircea Eliade spunea că ar mult mai comozi decît pantalonii nemțești, moderni, și iminei.

Cum Dracul nu prea dispune de capital propriu îl ia cu împrumut de la creditorii epocii și se gîndește și el să se așeze la casa lui, pune ochii pe Acrivița, fata unui hangiu care se mai uita și cruciș și care odată devenită stăpînă își scoate la iveală toate talentele ascunse, se dovedește a fi o mare cartofoare, chinuia slugile, era roasă de gelozie, își bârfea prietenele de familie, și, zi de zi, încerca să-i facă zile fripte soțiorului iubit. Acesta va încerca să o învețe, mai întâi cu vorba bună, apoi chiar și cu pumnii care sunt îndatoririle unei neveste dar aceasta îl va opări cu o farfurie de ciorbă fierbinte, aruncată în față. Soțioara nu va uita să-și căpătuiască surorile, dându-le zestre și frații, transformându-i în negustori pe capitalul lui Kir Ianulea dar aceștia pierd mărfurile de l-a cuprins și pe acesta selemetul(falimentul, în limba turcă în text) iar creditorii au început să-l ocolească pe stradă ca pe un ciumat. El cere ajutorul lui Negoiță, iar acesta se gândește că ar putea face o afacere, el intră în diverse femei iar acesta va pretinde că poate scoate dracul din ele, că este un exorcist și va încasa banii pe ședința de terapie. Scena cea mai interesantă este cea în care cei doi reușesc să o vindece pe fata lui Vodă, iar medicamentul folosit este chiar Ianuloaia, văduva lui Kir Ianulea, singura de care diavolul fuge numai când ea apare în cameră. Basmul acesta se încheie cu reîntoarcerea lui Aghiuță în fața lui Dardarot, iar acesta îi cere un unic hatâr, să-i trimită pe Acrivița și pe Negoiță direct în Rai, ca să nu mai fie nevoie să-i revadă vreodată.

Nu voi aminti, în acest context, decît două studii esențiale care m-au ajutat să privesc altfel acest segment foarte special al operei lui Caragiale, continuat într-un plan superior de fiul său, Mateiu Caragiale, vezi celebrul motto al romanului Craii de Curtea Veche, un citat din matematicianul francez Henri Poincaré: „*Ce vreți, trăim aici la porțile Orientului, unde totul este luat a la legere*", este vorba despre tratatul lui Edward Said[16], **Orientalism**, în care profesorul american se străduiește să demonstreze că nu putem rupe Occidentul de Orientul care l-a reînvățat filosofia lui Platon, să nu uităm că Renașterea italiană prin Marsillio Ficinno

[16] Edward Said, *Orientalism, Concepțiile occidentale despre Orient*, traducere de Ana Andreescu și Doina Lică, Timișoara, Editura Amarcord, 2001

au preluat învățăturile platonice de la arabi, dar și o carte a Mariei Todorova[17], **Balcanii și balcanismul**, în care am descoperit cel mai complet model al balcanismului literar. *Last but not least*, ar merita citat aici și studiul ceva mai vechi al profesorului meu de la Facultatea de Litere din București, Mircea Anghelescu[18], **Literatura română și Orientul,** deși nu cred că domnia sa se referă în cartea mai sus citată și la opera lui I.L. Caragiale.

Astfel nuvela **Pastramă trufanda**, descoperită de Ion Luca Caragiale într-o traducere franceză a **Năzdrăvăniilor lui Nastratin Hogea**, eroul paradigmatic al ciclului balcanic al poetului Ion Barbu, cel care scrie minunatul poem **Nastratin Hogea la Isarlâk**, o baladă cu temă orientală, de fapt grecitatea și lumea turcită din poezia lui Ion Barbu apar pentru prima oară în aceste nuvele scrise de Ion Luca Caragiale, balcanic prin origini dar miticist prin credință, este un fel de **Tache, Ianche și Cadâr** avant la lettre, o proză cu un parfum etnic special în care un turc, Iusuf, este rugat să facă un aliș-veriș unui ovrei, Aron, care îi dă un sac la vreo douăzeci de ocale ca să-l transporte pînă la Ierusalim la fratele său, Șuen, dar turcul, mare amator de pastramă, descoperă că în sac este o cantitate egală din această delicatesă pe care o mănîncă toată pînă la destinație, spre groaza sa află că aceasta fusese preparată din carnea tatălui său, care îi ceruse să fie îngropat în Țara Sfântă. Ajunși la judecată cadiul îi condamnă pe cei doi la plata unor amenzi pentru că s-au înșelat unul pe celălalt, primul vînzîndu-i pastrama de ovreu, celălalt ascunzîndu-i că ar fi vorba de carnea tatălui său. Un rol important în povestire îl joacă chiar zona olfactivă, mirosul de pastramă reușește să atragă atenția tuturor celor aflați pe puntea vasului, și să-i ademenească pe toți pasagerii acelui vas pe care se găseau și foarte mulți pelerini porniți în hagie spre țara sfântă.

Un alt episod la fel de comic este cel de la debutul nuvelei **Kir Ianulea** în care părinții acestuia mor pe o corabie după ce consumă în mijlocul postului o porție de ridichi cu fasole, căpitanul vasului îl cheamă pe un călugăr, care joacă și rolul de medic fiind de părere că acestora le-a venit de hac chiar acest obicei creștinesc, prezent la christianii de răsărit, ordinea în care au fost ingurgitate cele două legume fiind extrem de importantă:

„Nu e holeră cum sunt eu călugăriță. Asta este un fel de boală care bîntuie mai cu samă în postul Paștelui la christianii răsăriteni… Greșesc oamenii- c-așa e bietul om, supus greșelii- mănîncă întîi ridiche, și pe urmă fasole…Vezi bine, ridichea își repede tăria-n sus, iar fasolea își năvălește puterea spre partea dimpotrivă; una-mpinge, alta nu se lasă; se-ncinge luptă cu iuțeală mare în măruntaie, cîrcei peste cîrcei, pînă ce se face încurcătură-n mațe de se sparge praporul, și se prăpădește omul de hurdubarisos, așa zic grecii la năprasnica asta de boală”.

De asemenea într-o scrisoare trimisă lui Paul Zarifopol[19], a cărui soție este lovită de gripă, sau cu cuvintele lui când o „*damă este zaifă dup troahnă*”, el îi recomandă în maniera lui Mark Twain din povestirea **Leac de guturai**, pe care o tradusese chiar el în limba română, un leac băbesc, rezultat din amestecul a câteva gălbenușuri cu niște beri Porter, care în mod evident nu aveau nici un efect terapeutic!

Să nu uităm că marele dramaturg francez Molière, care și-a bătut joc în piesa sa **Doctor fără voie** de ciudatul jargon al medicilor dar și de săraca lor știință de carte, căci cunoștințele medicale ale vremii erau puțin mai sus decât genunchiul broaștei, a fost pur și simplu lăsat să moară în momentul când s-a îmbolnăvit, medicii pe care îi caricaturizase refuzând să-i administreze tratamentul salvator. Nici I.L.Caragiale nu era prea departe de marele dramaturg francez, care dusese o viață complet în afara canoanelor medicale, la necropsie medicul legist german constatând că arterele conului Iancu îi erau complet

[17] Maria Todorova, *Balcanii și balcanismul***,** traducere din engleză de M.Constantinescu și Sofia Oprescu, București, Editura Humanitas, 2000
[18] Mircea Anghelescu**,** *Literatura română și Orientul*, București, Editura Minerva, 1975
[19] I.L.Caragiale, Opere, vol.V, Corespondență, ed.cit., p.680

sclerozate de cele cîteva pachete de ţigări pe care le fuma pe zi şi de alimentaţia bogată în grăsimi care nu avea cum să nu lase urme adânci asupra organismului său.

Nu aş putea încheia acest scurt eseu dedicat balcanismului literar din literatura română, fără să amintesc un alt autor de data acesta tot interbelic, este vorba despre Mateiu Caragiale, şi capodopera sa, **Craii de Curtea Veche**, un roman care s-a clasat în cel mai mare top al romanului românesc, la care am participat şi eu, dedicat clasmentului, şi în care Craii au ieşit pe primul loc. Ion Barbu a scris şi un poem dedicat lumii Crailor de Curte Veche, intitulat **Un protocol al Crailor de Curtea Veche**. În Craii de Curtea Veche, naratorul, Pantazi şi Paşadia, aparţin unei lumi crepusculare, cu un picior în proza lui Huysmans, **A resbours**, dar eroii romanului sunt nişte dandy veritabili, fiind înrudiţi cu un alt personaj desprins parcă dintr-o pânză olandeză, este vorba despre Aubrey du Vere, personajul principal al povestirii **Remember.** Aş avea nevoie de un spaţiu mai mare pentru a analiza acest tip de roman, evident putem face o paralelă cu iniţierea prin beţie şi negativitate exercitată de Falstaff asupra regelului Henry al patrulea, în timp ce în Craii de Curtea Veche cel ce conduce iniţierea este spurcatul la gură Pirgu, despre care se spune că ar fi chiar proiecţia bătrânului Ion Luca Caragiale, pe care Mateiu Caragiale s-a răzbunat după ce acesta l-ar fi abandonat după ce s-a recăsătorit.

Last but not least, aş spune că romanul **Adio, Europa**, opera principală a lui I.D.Sârbu constituie o altă formă de reperezentare a balcanismului literar românesc, acesta scrie un roman cu cheie, în care Candid Ea poate fi considerată drept o comoară de inteligenţă nativă şi, îndrăznim a anticipa, unul din personajele feminine de statură înaltă, de forţă intensă şi de haz sănătos, calităţi extrem de puţin întâlnite la un singur personaj feminin. Are determinarea şi tragismul subiacent a Vitoriei Lipan, are viclenia tactică a supravieţuitorului de profesie, ceva mai degrabă inedit la acest nivel, are humorul lui... dar cât de facil ar fi să recurg la clişeele cu Păcală şi Nea Mărin, humorul Olimpiei e totuşi tragic, ergo-superior.

Acţiunea are loc într-o provincie uitată, Alutania, condusă de o armată de sorginte turco-fanariotă: conducerea ţării e o înaltă Poarta, subordonata Sublimei Porţi aflata in exterior, funcţionarii poartă nume turceşti, sunt viziri, agii, ceauşi etc., corupţia si intricatele legături clientelare si de familie formeaza o reţea de tip mafiot, o caracatiţă, impsoibil de înfrânt. Subiectul cărţii e relativ banal, profesorul Candid Dezideriu (numele personajului nu-l aflam decât pe la mijlocul volumului I), nume preluat de la Voltaire, din **Candide**, care fusese un om „de stânga" în tinereţe şi trecut prin zece ani de detenţie si munca silnică, traieste la Isarlâk de pe urma unei slujbe modeste (el este „ortograful" Combinatului de Panificaţie si Vinalcool) şi se numără printre colaboratorii Universităţii Populare din localitate, intr-o zi el râde copios in faţa unui afiş al acesteia, in care Karl Marx apare printre autorii de literatura ştiinţifico-fantastică.

În romanul **Adio, Europa !** şi în **Jurnalul unui jurnalist fără jurnal** există un paralelism, care vizează personaje, teme si idei dar şi formulari aproape identice sunt reluate de autor, devenind aproape obsesive: „*foamea, frigul, frica*", prostia dominatoare şi dizolvantă, trauma niciodată depăşită a detenţiei, „*moartea satului*", trădarea Occidentului (Yalta si Helsinki se transformă în niste embleme ale sacrificarii definitive a ţărilor din Europa de Est) sunt numai câteva dintre ele. Pe de alta parte, Candid, Moşul, Limpi, Napocos, Tutilă — ca de altfel şi personaje din alte romane ale sale — revin in însemnarile **Jurnalului,** furnizindu-i lui I. D. S. ocazia manifestării permanente a darului său colocvial. Romanul creşte în cele douăzeci şi patru de capitole şi două finaluri diferite la umbra distopiei sau contrautopiei, acolo unde a fost încadrat şi de Bogdan Creţu, în cartea sa, **Utopia negativă în literatura română**[20]. Din fericire, titlul cărţii lui Ion Desideriu Sârbu, **Adio, Europa!**, poreclit de prietenii dragi Gary, a rămas doar ca amintire a unei epoci

[20] Bogdan Creţu, **Utopia negativă în literatura română**, Iaşi, Editura Polirom, 2012

comuniste în care intelectualii erau consideraţi un pericol pentru clasa conducătoare care i-a trimis în Infernul Gulagului comunist, în cazul lui doar pentru că a refuzat să-şi toarne maestrul, pe poetul şi filosoful Lucian Blaga la Securitate.

BIBLIOGRAPHY

1. Mircea Muthu, **Balcanismul literar românesc, Panoramic sud-est european, confluenţe culturale**, Şcoala Ardeleană, 2017
2. Edward Said, **Orientalism,** Cu prefaţa autorului; Ediţia a II-a adăugită; Traducere din limba engleză de Doina Lică şi Ana Andreescu, Editura Art, Bucureşti, 2018
3. Hermann Keyserling, **Analiza spectrală a Europei**, traducere de Victor Durnea, Editura Institutului European, Iaşi, 1993
4. N.Iorga, **Byzance après Byzance,** Editura Datina Românească, Bucureşti, 1935
5. Dan Horia Mazilu, **Voievodul dincolo de sala tronului**, Iaşi, Editura Polirom, 2003
6. Sorin Antohi, **Romania and the Balkans**, accesibil on line https://www.iwm.at/transit-online/romania-and-the-balkans, accesat pe data de 5 martie 2020
7. Olivia Manning, **Trilogia balcanică**, traducere de Diana Stanciu, Editura Univers, Bucureşti, 1996
8. Lucian Blaga, **Revolta spiritului nostru nelatin**, în revista «Gândirea», I, 1921, nr. 10, p. 181-182
9. Maria Todorova, **Balcanii şi balcanismul,** traducere din limba engleză de Mihaela Constantinescu şi Sofia Oprescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2000,
10. John Fowles, **Iubita locotenentului francez**, traducere de Mioara Tapalagă, Polirom, Iaşi, 2011,
11. Larry Wolff, **Inventarea Europei de Est**, traducere de Bianca Rizolli, Editura Humanitas, Bucureşti, 2000
12. Vesna Goldsworthy, **Inventarea Ruritaniei, Imperialismul imaginaţiei,** traducere de Luminiţa Cioroianu, Bucureşti, Editura Curtea veche, 2002
13. Edward Said, **Orientalism, Concepţiile occidentale despre Orient**, traducere de Ana Andreescu şi Doina Lică, Timişoara, Editura Amarcord, 2001
14. Mircea Anghelescu, **Literatura română şi Orientul**, Bucureşti, Editura Minerva, 1975
15. I.L.Caragiale, **Opere, vol.V, Corespondenţă**, ed.cit., p.680
16. Dumitru Drăghicescu, Din psihologia poporului român, Editura Vicovia, Bacău, 2013

INTERCULTURAL COMMUNICATION–A BRIDGE TOWARDS STUDENTS' RESEARCH OPPORTUNITIES

Daniela-Elena Duralia
Assist., PhD, "Nicolae Balcescu" Land Forces Academy

Abstract:Some limitations that come with learning a new language affect a university students' capacity to read the material for their research. In universities where English is not a native language, teachers have noticed that students need to improve their vocabulary, grammar, and reading comprehension. Direct contact with fluent English speakers not only exposes them to different patterns of their language but also helps the students build self-confidence and strengthen motivation. The implementation of intercultural programs in universities aimed at exposing students to the English language will open a broader gate to research possibilities in their field. By developing an upper-intermediate English proficiency level, a students' mind can directly perceive the patterns and peculiarities of the language.
This paper explores the research opportunities for students made available to them by participating in immersion programs. Organizing such programs on campus ensures higher chances of developing research skills. Students who were unable to read English literature and who participated in such programs were not only satisfied with the language proficiency acquired but also became curious and felt encouraged to read literature written in English in their field. The effectiveness of such programs designed for high school students cannot be compared to any other teaching approach.

Keywords: intercultural, research, high school, university

Introduction

Intercultural education can occur in many ways through many programs aiming at different goals depending on the specialized field. This study focuses on university EFL students (English as a Foreign Language) who experienced difficulties with the reading of academic texts. Despite many years of study of English, some EFL university students experience difficulties at the level of sentence structure and production skills because they lacked a favourable environment in which to practice.

Listening and Reading do not require interaction with others. As adolescents, students are most often required to present their projects in university conferences. When they enroll in university and are required to complete a writing assignment they become discouraged. Much contemporary research is in English which makes it difficult for students to select essential information needed for certain studies.

English teachers realize that their advice and encouragement for them to study English becomes useless. In addition to their reluctance to reading English grammar theory and practice grammar exercises, they are also discouragement when listening to English language audio or visual material. As other researchers such as Liddicoat or Delia Lin concluded, "a constructivist theory of learning" imposes (Lin 193). Such theory "focuses on learners generating knowledge and meaning from their own experiences […] requires development into practice" (193).

The Study

The study focuses on Romanian EFL high school and university students, who show a great need to interact in English and experience anglophone environments in view of improving their English language skills. Even if they start studying English since their first elementary grade, few students manage to acquire fluency until their high school years. Some students experience serious reading comprehension difficulties with academic texts. Some schools organize trips to different countries, while others do not. In the Romanian schools, the Erasmus program is a highly prestigious accomplishment; therefore, students try to get the highest grades possible.

University teachers become aware of their students' need to participate in immersion programs in view of improving their language competencies in English which could ensure a constructive learning process. It is during high school that students should acquire the English language competencies necessary in university so that they can research information for different studies in their field. Furthermore, David Ludden reminds some researchers' discoveries; Hopp and Schmid think that "the critical period hypothesis asserts that cerebral plasticity for language learning is lost after puberty, especially where pronunciation is concerned"; Barrena and Almgren's statement that some researchers "reconceptualize the critical period as a sensitive period, referring to the time early in life when language learning is more likely to be successful" (Ludden 366). The government should endeavor to integrate language immersion programs in English during the high school years.

During the final years of their high school education, students should pass an English oral examination in which the productive skills (speaking and writing) are evaluated. The immersion program involves foreign students, which implies Romanian institutions establishing certain contracts with other foreign high schools interested. Participating in such immersion programs, the linguistic benefits are guaranteed to be satisfying. A few years after the Romanian Revolution in 1989, such intercultural educational programs were organized with students from France, Austria, etc.

Many Romanian students fell in love with the culture and strove to move and finally live in that country. Even if no concrete educational aims were established, the partnerships between cities such as Graz and Sibiu, or Sibiu and Reims had in view to establish friendly relations among students. Since 1969, welcoming classes in Quebec schools, elementary and secondary schools have been preparing non-francophone students for regular French programs. These students end up assimilating the language skills from being able to study several subjects in French. Most often, some participate in different competitions on a variety of subjects, including mathematics, sciences, French, etc.

Immersion programs offer students great linguistic benefits. They become aware of the sentence structure, tenses, vocabulary, accent, the intonation of the target language. Yu-Fen Yang reminds Callies and Keller's explanation of language awareness which "refers to learners' development of enhanced consciousness of the forms and functions of language" which can help students to "reflect on language in use" (325). Kiely and Roberts go on to explain, that the "enhancement of language awareness can be process-oriented involving students' monitoring of explicit knowledge in analyzing and describing language accurately, or product-oriented involving self-assessment of language performance" (Yang 326).

Classroom environment often sets emotional limitations like anxiety on student's development of linguistic competences. *The Encyclopedic Dictionary of Applied Linguistics'* explanation of anxiety illustrates such frequent emotional difficulties:

> Learners may suffer from anxiety in relation to a number of aspects of the teaching-learning process; for example, about the language itself about speaking in front of other learners, about the language class, about the behaviour of their peers,

about their standing in the competition with fellow learners, about taking tests, about the speakers of the language they are learning, etc (Johnson15).

Motivation is highly decisive in a student's linguistics achievements. Changing the classroom environment to an anglophone setting teaches students how to handle embarrassing situations. Being much involved in their building some interpersonal relationships they strive to well communicate. Thus, they benefit from a learning context that is favorable to their personal and socio-cultural development. Complementary to such a practice could be the adoption of the routine diary-writing habit. At the end of each day, students make their entry, reflecting how their English language skills have improved. Specialists recommend "[…] feelings about useful ways of learning, out-of-class learning activities, or simply narrative on recent events" (Johnson, 95). Being exposed to a contextual learning environment, students can become both intrinsically and extrinsically motivated getting "a sense of achievement, self-esteem, pride in solving the problem, enjoyment of the class, being able to use the language as desired" (220) or when back to school feeling some appreciation for the linguistic achievements in English.

The implementation of immersion programs could also influence Romanian students' mentality and could have a strong impact on society. Such immersion programs would directly influence young people's minds who could have broader perspectives over the world. They could understand that there is a place for any individual. Their focus should ideally be self-improvement. Immersion programs could help teenagers learn "[…] how to Live Together" (205), the idea that Ferreira Martins insists upon in the same context of intercultural education.

After having experienced such intercultural programs students will gain other experiences trying to find other similar opportunities. Young people's yearn for leaving their own country and live abroad, transforms into respect and appreciation for other cultures and re-evaluation of one's own identity and mentality. Canadian students coming from different cultural backgrounds do not show discontent with the country they live in, just because they are used to multiculturalism. Some researchers refer to "language learning and acquisition as "the construction of shared meanings through social interaction among students" (Yang 325). The benefits from such experience from intercultural communication make possible not only a linguistic learning process but also a social-cultural development that Sobieraj calls "intercultural competences"(155).

Conclusion

Immersion programs open up new perspectives in teenagers making them aware of other ways of living and thinking. They undergo a process of self-reflection of their own identity as they need to adjust to new situations to complete their project. Empathy helps them choose the best way to socialize and interact with their foreign colleagues. Focusing on such aspects, students will naturally communicate and learn to process new words while getting used to the intonation and accent of the native students.

Students feel motivated and also satisfied with their interpersonal relationships, personal achievements, and their linguistic achievements. Interest for the culture arises generating a positive attitude towards the English language. Their language improvement and self-confidence are easy to remark to which feedback will be immediate. Students become aware of their language problems and how they can continue improving.

BIBLIOGRAPHY

Lin, Delia. "Increasing Cultural Flexibility: A Psychological Perspective on the Purpose of

Intercultural Education." *Bridging Transcultural Divides.Ed. Xianlin Song and cate Cadman.* University of Adelaide Press, 2012.

Johnson, Keith et.al. *Encyclopedic Dictionary of Applied Linguistics.* Ed. Keith Johnson and Helen Johnson. Blackwell Publishing. 2002.

Ludden, David. *The Psychology of Language: An Integrated Approach*. Georgia Gwinnett College. Sage Publications, Inc., 2016.

Martins, Ferreira. "Learning to Live together: the Contribution of Intercultural Education." European

Journal of Education, Vol.43, No.2, 2008

Sobieraj, Iwona. "Intercultural Competences and Identity."Politeja, No.20/1, Jagiellonian Cultural

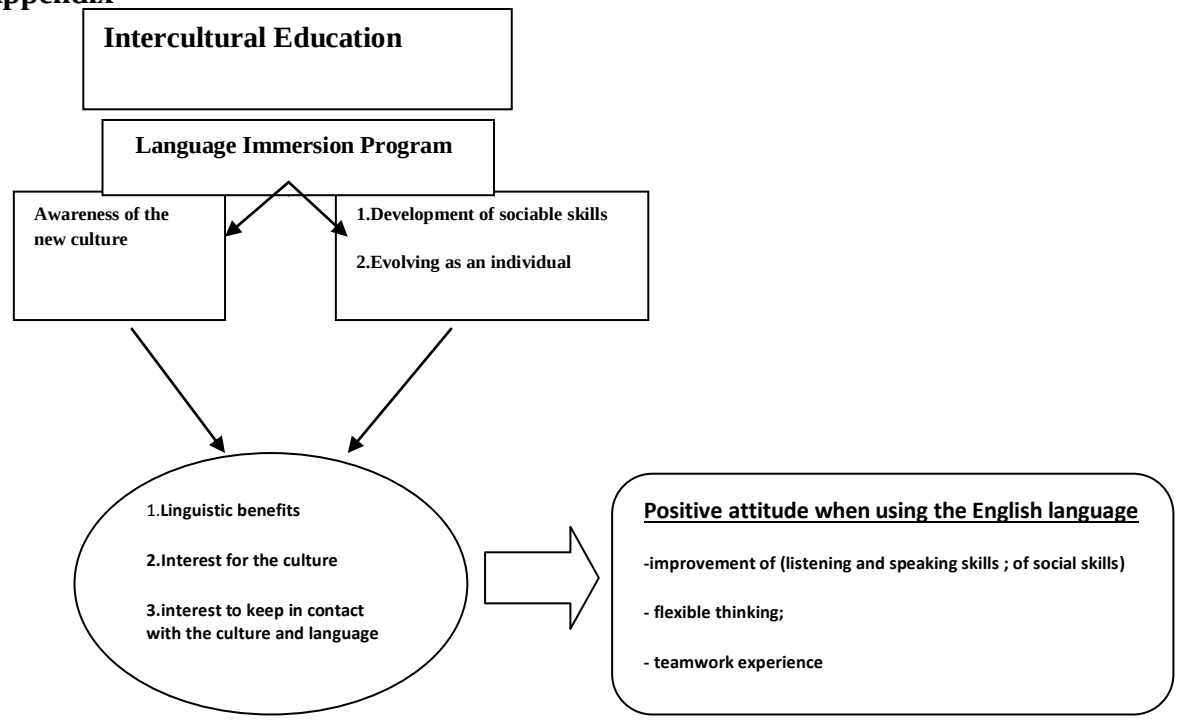
Studies Mobility of Cultures ,2012,pp.155-170.

Yang,Yu-Fen. "Exploring Students' Language Awareness through Intercultural Communication in

Computer-Supported Collaborative Learning." Educational Technology and Society, 16(2), 2013.

pp.325-342.

Appendix


Intercultural Education
Language Immersion Program
Awareness of the new culture
1.Development of sociable skills
2.Evolving as an individual
1.Linguistic benefits
2.Interest for the culture
3.interest to keep in contact with the culture and language
Positive attitude when using the English language
-improvement of (listening and speaking skills ; of social skills)
- flexible thinking;
- teamwork experience

AN APPROACH TO TEACHING LITERATURE TO TEENAGERS

Daniela-Elena Duralia
Assist., PhD, "Nicolae Balcescu" Land Forces Academy

Abstract:Before starting to teach teenagers, the instructor needs to have developed a great sense of responsibility. When deciding on the material to be analyzed in class, its age-appropriateness, as well as the educational and academic benefits and goals, must be clear. Most course material is chosen according to their reading difficulty. William Faulkner's writing style is considered very difficult for contemporary 21st century readers while Earnest Hemingway's works are often too metaphorical. A students' motivation is the result of teachers' successful portrayal of the author they want to study. It is impossible to get the authors' message across without knowing what influenced his work.
This paper explores a strategic teaching approach to introducing Earnest Hemingway's biography. His writing style is admirable and unique. However, presenting him only as a great model to be followed dismisses the fact that students will be paying attention to all the different layers of an author's experiences. Alcoholism and suicide are sides of certain authors that could be critical to understanding some aspects of a work by Hemingway or Faulkner. Faulkner expressed his discontent towards society, whereas Hemingway badly needed to experience the manliest of passions (participation in wars, hunting, etc.). Hemingway's suicide also needs careful analysis as does his depression. Students could reflect on the importance of learning about their own identity and their desires and attitude towards life.

Keywords: teenager,biography,model,approach, identity

Introduction

Depression, a lack of motivation, and instability should not be associated with teenagers. Unfortunately, some children do not get the appropriate support to grow up happily. For instance, teenagers who have committed suicide or become addicted to alcohol or drugs. Such tragedies lead those affected to try and find out the cause. Considering the fragile teenage stage in life, parents and teachers need to be even more attentive to their emotional and intellectual development.

The instructor's concern about the appropriateness of topics for teenagers, such as death has already drawn other researchers' attention and curiosity. Sheila Schwartz believes that "Books dealing with death […] have enabled readers to empathize with the problems of the person facing death, to understand what it means to suddenly be thrust into the outsider role" (p.43). Margaret Gillespie "tried to discover how professional psychologists and sociologists view adolescent attitudes toward death, how teens themselves regard death, and how their attitudes are reflected in current adolescent literature on the subject" (101).

Some teenagers' perception of death as a natural process, a remote state, deep sleep, or something frightening could be interpreted as generated by their own nature rather than emotion. Siblings brought up in the same family took quite different paths in life; one became an English teacher and the other one is jailed because of his tendency towards acts of violence. Not only children but also teenagers need to be supported in their search for identity.

> Adolescence is typically a time of searching, of vacillating between dependence and independence, childhood and adulthood, a time of trying to find one's identity and to form attitudes and values. The way an adolescent resolves or

constructs the present determines his or her adult stance toward life in general (Gillespie 101).

Students' emotional situation depends much on the adults' support. Such cases are the result of careless or absent parents.

When comparing disadvantaged schools to international ones, parents' support becomes evident. Disadvantaged schools are often associated with undisciplined students. Some sociologists argue that their problems come from their emotional instability. Some students complain about their parents' negligence and others would even talk about bad family habits such as ceaseless quarrels or never sitting at the dinner table together. The other extreme is the schools offering the International Baccalaureate program where parents are much involved in the academic life of their children. The international program is much based on creativity, originality, worldwide knowledge, etc. In this program, the studies of many classics are included in the syllabus.

The Study

This paper explores an attentive and strategic teaching approach to introducing Hemingway's biography. He is an outstanding figure in modern literature. Briefly introducing him as a great model to be followed ignores that students will be paying attention to all the different details of the authors' existence. His shortcomings, such as alcoholism and suicide, are sides that should not be emulated. They can be interpreted as weaknesses in his journey, an attempt at finding some form of escape or search for some inner peace. Hemingway's inner conflict is explained by difficult life trials (participation in three wars, survival from plane crashes, many adventures, love affairs, and health problems which led to his depression). This state of mind finally led him to commit suicide which needs teachers' special attention when explained (see appendix). Becoming aware of one's own identity, desires, and attitude towards life and, last but not least, find ways to organize one's life in a way that could ensure spiritual accomplishment is key to the foundation of a healthy start in life.

"The Child Mind Institute, suicide is the third leading cause of death among young people between the ages of 15 and 24."[1] As such, the emotional fragility of teenagers could not be more evident. Teachers need to think of the best pedagogical approach when presenting themes such as death and suicide. In their journey for identity, students look for models to identify with. Teacher's talking about stability and explaining extreme acts, such as death or suicide, may help students to look at things with a critical eye. It happens that "high school or college literature students [are asked] to read articles in the journals where presumed exemplars might appear or show students any examples at all or might be identified as a model in the real world" (Blau 174).

Teachers' overall impression of students' upbringing since their elementary all through their secondary years coupled with the pedagogical experience with students from different backgrounds and programs opens up the possibility for them to ponder over students' needs to develop healthily. In this range of thoughts, teachers need to choose a discrete pedagogical approach that helps students understand what they should admire and imitate and what they should consider as wrong. Teachers' introduction of Hemingway's life and work allows them to keep students' attention to the pedagogical goals established. The benefits could be both motivational and educational.

Motivation comes with the readers' finding the reason and sense of the writer's messages in his works. Some students find Hemingway's works too metaphorical. The

[1] https://highfocuscenters.pyramidhealthcarepa.com/understanding-and-responding-to-the-adolescent-emotional-psyche

teacher must have in view easier ways that could make students' understanding easier. As an exercise, students could be asked about what they think an ideal trajectory in life is for them and consider their dreams. They also have to think of what people could do if disappointed about failing to attain their goals in life. After having brainstormed ideas, the teacher asks them to conclude which of the ideas are unacceptable in life. Most students mentioned addiction to drugs and alcohol, social and parental irresponsibility, criminality, and violence.

Finding out who Hemingway was as a person is a bridge towards readers' understanding of his works. Each of his novels grew "from a climactic experience in his personal life" (Wagner viii). Hemingway described a "world of the hard," "a world where romantic feelings and pains were hidden causes, never quite stated, a specified, exclusive world, with its own type of terrain, its paysage moralisé, its own geography of sanctified places, special drinks, guns, and rods, its own distinctive ways of speech" (Bradbury 94). Because time limitation does not allow a study of critics' opinions on Hemingway's life and work, students only watched a video on Hemingway's biography. During the following class, they could complete their knowledge by attending their teacher's presentation of Hemingway's biography.

Without having a complete picture of his life experience, just a great appreciation, of course, well-deserved for his writing mastery, makes readers perceive him as a model to follow entirely. Some students might take everything he did in his life as acceptable. In their experiencing unstable emotional periods, teenagers might feel tempted to take up bad habits, such as drinking alcohol. To prevent some teenagers' use of the pretext that even great people such as Hemingway used to drink, the teacher needs to explain and underline what provoked his act of suicide.

He is known for his passion for writing. Despite being considered a sensitive man, he proved to be courageous. He voluntarily participated in three wars: World War I, Spanish War, World War II. Even if his work was not appreciated since the beginning, he never gave up "As Hemingway wrote in 1924 to Edmund Wilson "'I think there's nothing more discouraging than unintelligent appreciation…Christ how I hate this terrible personal stuff […] it turned me sick'" (qtd. in Wagner vii).

Once in Paris, his talent was immediately appreciated by other great writers such as James Joyce, F. Scott Fitzgerald, etc.. James Joyce described him as "'a big, powerful peasant, as strong as a buffalo […] and ready to live the life he writes about'" (qtd. in Kirszner et al. 272). Once students know his biography, they become interested in his works. Links could be made between his life experience and weaknesses and his texts. He wrote about himself "this public image of the "man's man"- the war correspondent, the deep-sea fisherman, the hunter on safari-was one Hemingway carefully created for himself" (Kirszner et al. 272).

Considering five-year high school students enrolled in the Baccalaureate International program, teachers could introduce the topic of death and suicide indirectly in a less realistic tone. Reminding them of the Rosemary Timperley's "Harry" or Bierce's "A Diagnostic of Death" where the ghost and the dream motifs attenuate the seriousness of such acts, students may perceive Hemingway's reality as a story only.

Conclusion

For several students, Hemingway's suicide needs some justification such as having been provoked by a state of depression. He lived his life deeply and passionately; having more love affairs, his drinking, his interest in wars, hunting, and writing. His health being in such a critical condition, his mind and soul could not accept his not being able to live his life the same way. As Hemingway puts it "Every man's life ends the same way. It is only the details of how he lived and how he died that distinguish one man from another"(qtd in Ayot 141). Teachers could conclude that taking

the right decisions can help one keep mental and spiritual stability. As Van der Kolk and McFarlane notice in their study of trauma "Despite the human capacity to survive and adapt, traumatic experiences can alter people's psychological, biological, and social equilibrium to such a degree that the memory of one particular event comes to taint all other experiences, spoiling appreciation of the present" (488). Humans can choose whether to run away or not from vices such as drugs and alcohol which are proven to provoke depression. Being passionate, ambitious, and persistent in one's life projects leads to success. There is no perfect model to follow, but one should always try to distinguish between what is to be worshipped and what is to be avoided.

BIBLIOGRAPHY

Ayot, Herina. *The Content of Things Undone*. Reewrite Publishing Group, 2016.

Bierce, Ambrose.(1984). "A Diagnosis of Death." *The Complete Short Stories of Ambrose Bierce*. Ed. Ernest Jerome Hopkins. University of Nebraska Press, 1984, 255-260.

Blau, D. Sheridan. *The Literature Workshop. Portsmouth:* Heinemann, 2003

Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*. The Penguin Group.1992

Gillespie,Margaret. "Death, Youth and Literature." *Adolescents ,Literature, and Work with Youth*. Ed. Pamela Weiner and Ruth Stein, Haworth Press,1985.

Schwartz, Sheila. *Teaching Adolescent Literature.A Humanistic Approach.* Hayden Book Company, Inc; New Jersey,1979.

Kirszner,G et al. *Literature.Reading, Reacting,Writing.* Nelson Education Ltd. Toronto, 2007. Print.

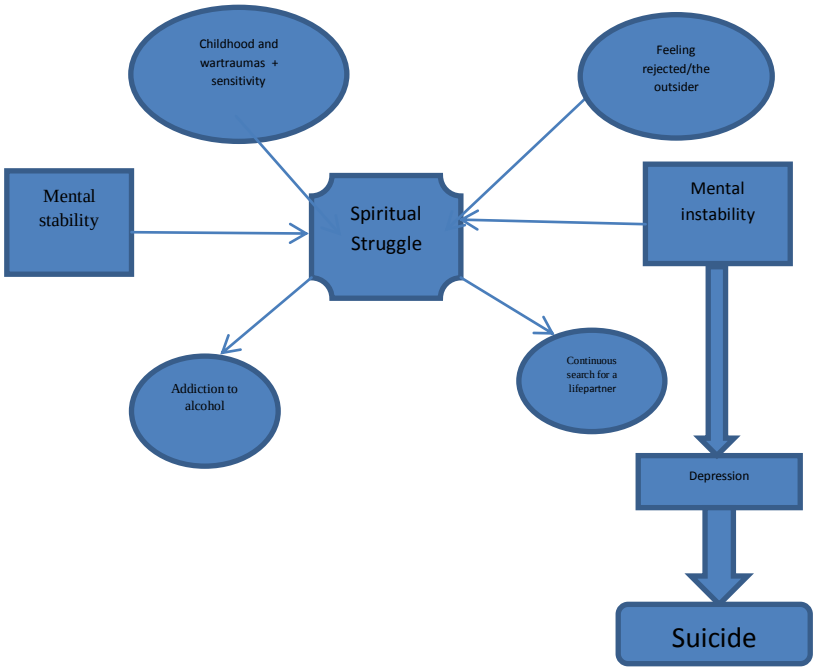
Timperely, Rosemary. (2012). "Harry." *The Big Book of Ghost Stories.* Ed. Otto Penzler. United States: Random House, 211-219

Van der Kolk, A. Bessel. "The Black Hole of Trauma." *Literature Theory:* An Anthology.2nd Ed. Julie Rivkin amd Michael Ryan. Blackwell Publishing, 2004.

Wagner, Linda W. *Hemingway and Faulkner: Inventors/ Masters*. Metuchen: The Scarecrow Press, Inc, 1975. Print.

https://highfocuscenters.pyramidhealthcarepa.com/understanding-and-responding-to-the-adolescent-emotional-psyche

Appendix
Teaching Approach Applied



VICTOR PAPILIAN AND THE „SPIRITUALIST" DRAMA

Ingrid Cezarina-Elena Bărbieru (Ciochină)
Assist., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Inferior to short stories and novels, Victor Papilian's drama proposes a series of literary innovations, despite the many literary clichés. His obvious preoccupation with spirituality, rendered in literary terms by the mixture of legends, myths, stories, mythical-magical symbols, subjects from the religious background, is outlined as a "spiritualist" drama. Some of the plays can be framed in the concept of "passion" drama, as well as of "generations" dramas, dramas in which conflicts between generations of children and parents are encountered. However, the "spiritualist" dramas do have a privileged place in the author's consciousness, the religious being one of his main treated subjects.

Keywords: Victor Papilian, drama, inter-war literature, pshychological analysis, spirituality

Inferioară nuvelisticii și romanelor, dramaturgia lui Victor Papilian propune o serie de inovații literare, în ciuda numeroaselor clișee nerafinate de către autor. Preocuparea sa vădită către spiritualitate, redată în plan literar de amestecul dintre legende, mituri, povestiri, simboluri mitico-magice, subiecte din sfera religiosului, se conturează ca dramă „spiritualistă". O parte a pieselor pot fi încadrate conceptului de dramă „pasiune", precum și a dramelor „generațiilor", drame în care se surprind conflicte declanșate între generațiile de copii și părinți. Dramele „spiritualiste" ocupă însă un loc privilegiat în conștiința autorului, problematica religiosului fiind una dintre preocupările sale principale. După cum afirmă și Mircea Popa, în volumul dedicat dramaturgiei lui Victor Papilian și apărut recent în colecția „Mari Scriitori ai Transilvaniei": „Papilian se îndreaptă hotărât spre drama spiritualistă. E un teren pe care se întâlnește uneori cu Blaga, dar lui Papilian îi lipsește rostirea expresiv-metaforică, lirismul subiacent, replicile lui căzând uneori în sfera unui prozaism cenușiu și dizolvant. O anume tendință de evaziune în retorica psihologist-existențială rămâne, întreținută de tendința mixării cu subiecte și legende religioase, a contaminării cu mituri și legende, a propensiunii spre o simbolistică mitico-magică. Descoperim la el o atmosferă de burg european, de curte medievală cosmopolită, de creștinism bizantin."[1] Dintre piesele „inedite" pe care le conține volumul menționat am ales ca reprezentativă pentru demersul nostru piesa „Regie", complexă atât din punct de vedere formal, cât și a modalităților de construcție a corpusului dramatic, precum și a personajelor.

Piesa „Regie", intitulată și „Fantezie – capriciu în patru acte și patru tablouri", piesă inspirată din evenimente reale și scrisă de către dramaturgul Amedeu Paraschivescu, așa cum este notat în nota de subsol, deține indicații precise chiar din prolog. Justificarea scrierii, precum și scopul adresării sunt conturate în mod direct de către autor: „Cele două piese: *Autorul huiduit* și *Regie*, ar trebui jucate în aceeași seară (sistem O'Neill) sau în două seri consecutive, în contul unui singur bilet de intrare. Zic, ar trebui, fiindcă nu îmi fac iluzii să se găsească director care să le joace și public care să le accepte. Și pe bună dreptate. Directorii își au socotelile lor și publicul, pretențiile lui."[2] La fel se întâmplă și în piesa propriu-zisă, rodul imaginației creatoare a autorului, care desigur că nu găsește nici director de teatru, nici regizor și nici un protagonist care să fie capabil să înțeleagă opera sa, opera unui geniu a cărui

[1] Mircea Popa, *Victor Papilian. dramaturgul*, în Victor Papilian, *Scrieri*, vol. II, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2017, pp. 7-8.
[2] Victor Papilian, *Scrieri*, vol. II, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2017, p. 118.

viziune rămâne indescifrabilă pentru public. Pe parcursul piesei cititorul este purtat fie pe culmile viziunii artistice, ale imaginației creatoare, fie în adâncurile sumbre, sordide, nefaste și grotești ale ironiei sorții. Deși capabil de crearea unei viziuni ironice și grotești verosimile, când vine vorba de înălțarea spiritului geniului către culmile creației, lui Papilian îi lipsește această capacitate de a conduce cititorul către aceste culmi. Personajele fie se împiedică în mod constant în detalii și replici nesemnificative, fie poliloghia ocupă din păcate mult spațiu în desfășurarea acțiunii și a conflictului. Triada regizor-actor-spectator este fundamentul pe care se clădește constant piesa sub ochii cititorului, dar mai ales cu ajutorul acestuia. Ceea ce este într-adevăr valoros din punct de vedere literar este faptul că Papilian reușește să îl ridice pe „spectatorul-cititor", așa cum singur îl denumește, la nivelul artistului, într-un mod inedit. Piesa se scrie avându-l în centru pe „spectatorul-cititor", scopul și crearea acesteia îi aparțin, fiind un permanent creator al definitivării corpusului dramatic. „Spectatorul-cititor" este captivat de autenticitatea pe care o propune piesa, mai ales prin rolul pe care îl primește încă din prolog.

Această tehnică de creare a verosimilității și implicit a autenticității este preluată de către Papilian pe filieră proustiană, prologul fiind unul dintre elementele cheie în hermeneutica textului de față. Evenimentele sunt „inspirate din propriile pățanii" ale autorului Amedeu Paraschivescu, iar concepția sa despre actul artistic și despre artist sunt expuse în același prolog: „Dar o piesă nu trebuie neapărat jucată. Sunt spectatori care nu vor să vadă prin intermediul artiștilor și la lumina rampei, ci de-a dreptul prin regia propriei lor închipuiri. Și numărul lor e mai mare decât s-ar putea bănui. Pentru ei sunt scrise aceste două fantezii – capricii. După cum se vede, nici nu e vorba de veritabile piese de teatru. Într-o piesă de teatru, directorul caută un conflict și publicul cere o rezolvare. Or, din capul locului mărturisesc că în lucrările de față nu există conflict de ordin sufletesc, moral sau social, și nu există rezolvare pe plan realist sau transcendent. Ambiția drumeților din aceste piese e cu mult mai modestă. Oamenii vor să se lămurească. Sunt ei eroi? Sunt ei figuranți? Și pentru atâta lucru nu e nevoie de trucajul obișnuit: lustrul aprins, biletarii în livrea, domnii în negru, doamnele în decolteuri..., apoi rampa strălucitoare, decoruri, sufleuri, regizori, directori etc."[3] Astfel, fiecare „spectator-cititor" este liber să își „regizeze" evenimentele, așa cum este liber să își „regizeze" propria viață. Prin deszicerea de la a încadra textul operei dramatice, autorul face un salt uriaș către cititor. Opera sa este valabilă și nemuritoare doar atunci când deservește marele scop, acela al omenirii. Prin analogie, Marele Creator al Universului devine dramaturgul, a cărui creație este dăruită omului, în primă instanță, invitându-l alături, ca partener în actul de creație, prin aportul care i se solicită. În același mod în care creația este guvernată de legi proprii, la fel și universul dramatic devine o conlucrare a geniului creator aflat deopotrivă în Creator și în om. La fel cum din nemărginita sa dragoste și purtare de grijă, Creatorul îi oferă omului nu doar opera sa / creația, ci și deplina libertate, de a participa sau nu la desăvârșirea lucrării Sale, așa procedează și Amedeu Paraschivescu, cel căruia îi este atribut actul scrisului. De aceea cititorul deține un rol, pe cât de esențial, pe atât de definitoriu pentru desăvârșirea creației artistice.

„Fiecare spectator-cititor își poate construi teatrul său. În acest minunat palat ai nevoie, în afară de text, numai de trei elemente: o țigară bună, o cafea turcească veritabilă și o iubită care să te înțeleagă."[4] Astfel se justifică și „decorul" în care trebuie să se lectureze piesa. După ce oferă indicații clare asupra muzicii care ar trebui să se audă pe fundal (element esențial în creația lui Papilian), autorul concluzionează în mod ironic: „Dar de unde, domnul meu, o țigară bună, o cafea veritabilă și mai ales o iubită înțelegătoare, în anul de grație

[3] Ibid., p. 118.
[4] Ibid.

1946? Și totuși, răspund eu, potrivit legilor hazardului și probabilităților, se poate. Fiindcă minunile dumnezeiești nu se negociază la bursa neagră."[5]

Piesa este structurată în patru acte și patru tablouri, în simetrie totală cu restul corpusului dramatic. Personajele fac parte din toate categoriile sociale, clasa intelectuală, alcătuită din George Vasiliu, autorul dramatic, Vasilescu, actor – protagonistul piesei, Vasiliad regizorul, este plasată în opoziție cu clasa muncitoare: Mielu, Oiță și Berbecaru – lucrători pantofari. Numele sunt desigur alese în mod sugestiv, triada autor-actor-regizor reprezintă o viziune unitară asupra operei, alcătuită din viziuni unice și distincte greu de integrat – acesta fiind unul dintre conflictele principale ale piesei. Nu lipsește desigur muza, actrița Lelia, amanta lui Vasiliu. Politicul este reprezentat de personalități precum directorul teatrului, Păuniță Păunel (nume cu aluzie desigur la mândria care îl caracterizează), un fabricant de ghete parvenit, iar presa este și ea prezentă prin imoralii Priboiu și Chiriță.

Piesa lui Vasiliu îl are ca protagonist pe Peregrinus, eroul care trebuie să aleagă între glorie și iubire. Concepția despre teatru a lui Vasiliu implică întâlnirea eroilor, a personajelor istorice. Conflictul piesei sale este desigur unul demn de idealul clasicismului, lupta dintre rațiune și sentiment, dar și lupta împotriva pseudo-înțelepților, a parveniților, reprezentați în text de Marc Aureliu, „pe care împărații îl consideră ca pe cel mai mare filosof și filosofii ca pe cel mai mare împărat."[6] Și în viața reală Vasiliu duce o astfel de luptă împotriva lui Păuniță Păunel, parvenitul care a întemeiat teatrul din zona de provincie unde activează. Aproape toate angoasele dramaturgului sunt redate în plan literar prin piesa sa, al cărei triumf îl pregătește cu grijă. Deși îi acuză constant pe conspiratori, pe critici, pe parveniți, autorul nu se poate identifica pe sine ca fiind altceva în societatea din care face parte, singurul său merit fiind acela de a detalia evenimente reale într-un cadru artistic, acela al scrierii piesei. Îi tratează pe toți cei din jur cu superioritate, identificându-se cu eroul legendar din piesa sa, Peregrinus, în timp ce toate celelalte personaje fac exact același lucru. Adevărul are o perspectivă distinctă pentru fiecare personaj în parte, și fiecare este liber să își trăiască propriul adevăr. Peregrinus însuși afirmă că „trufia este adevărul dus până la ultima lui limită."[7] În concepția sa prețuirea de sine este echivalentă cu trufia, și desigur că nu reprezintă un păcat, așa cum Marc Aureliu, Împăratul Romanilor, este încredințat. Peregrinus îi expune împăratului deghizat faptele din perspectiva sa: războiul cu Qazii, nu ar fi fost câștigat fără intervențiile sale către zeii din Olimp. Acesta se autoproclamă „egalul zeilor", căci aceștia nu ar putea exista fără intervențiile sale. Afirmând că îi stă în putere să facă minuni, așa cum le socotesc oamenii de rând, Peregrinus oferă o definiție a faptului în sine: „Minunea este spectacolul impus zeilor de puterea unui erou de talia mea... Oricând pot răsturna barierele timpului, pentru ca să pătrund adânc în trecut și să devin una cu viitorul ...."[8] Acest „spectacol", piesa de teatru așa cum denumește Peregrinus războiul desfășurat, este de fapt o montare în scenă în care el este eroul, protagonistul, zeul Jupiter este regizorul, iar bietul împărat „un nenorocit de figurant." Prin apelul la mituri, legende din sfera religiosului, drama de tip „spiritualist" așa cum o denumește Mircea Popa, reușește nu doar să reutilizeze teme și motive pe deplin folosite, ci și să le imprime sufluri noi în creația lui Papilian.

Readucerea în prin plan a idealurilor și miturilor clasice se realizează prin abordări moderne de punere în scenă, precum și a propunerii de soluții moderne și practice. Acesta este marele merit al operei dramatice a lui Victor Papilian. El nu se limitează la a primi o moștenire artistică și culturală de la înaintași, ci se implică activ în crearea unor noi direcții și interpretări a acesteia cu scopul evoluției către modernitate. Această piesă, „fantezie" sau

[5] Ibid., p. 119.
[6] Ibid., pp. 132-133
[7] Ibid., p. 183
[8] Ibidem

„capriciu" așa cum o denumește Papilian, se înscrie în direcția teatrului de tip intelectualist, propunând o varietate de abordări scenice, formale sau conflictuale. Subiecte din sfera mitologicului, a istoricului vin să imprime operei un caracter de scriere veche, dar modul de punere în scenă, precum și inovațiile regăsite la nivelul construcției conflictului dramatic, sau al conturării personajelor, încadrează creația lui Papilian în contextul experimentului literar interbelic.

BIBLIOGRAPHY

Alterescu, Simion, *Actorul și vârstele teatrului românesc*, București, Editura Meridiane, 1980;

Ceuca, Justin, *Teatrologia românească interbelică*. *Aspecte teoretice*, București, Editura Minerva, 1990;

Liiceanu, Gabriel, *Tragicul o fenomenologie a limitei și a depășirii*, București, Editura Univers, 1975;

Modola, Doina, *Dramaturgia românească între 1900-1918*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983;

Papilian, Victor, *Scrieri*, vol. II - Dramaturgie, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2017;

Popa, V.I., *Scrieri despre teatru*, București, Editura Meridiane, 1969;

Sebastian, Mihail, *Întâlniri cu teatrul,* București, Editura Meridiane, 1969;

CULTURAL AND SPATIO-TEMPORAL NOMADISM AMONG SALMAN RUSHDIE'S IDENTITIES

Eliza-Maria Biță
PhD Student, University of Craiova

Abstract:In this article, I am trying to analyse the transformation that the phenomenon of migrating, which is defining for our century socially and for Salman Rushdie's literary work as a source of inspiration, operates in an individual's identity, disrupting him/her from their initial roots that keep them linked to their original homeland, then forcing them to forge new roots and settle down elsewhere, reinventing their homeland and, therefore, themselves, creating new identities for themselves. This is the main theme of most of Salman Rushdie's novels that are not addressed to children and, in order to better express it, I shall discuss its illustration in novels such as Joseph Anton, The Moor's Last Sigh, Midnight's Children, in the short story collection East, West and in Rushdie's essayistic work, proving that there is a certain nomadism among the writer's several identities, operating on a cultural/spiritual/religious level and on a spatio-temporal one. I will also explain how two new false identities have also been created for Salman Rushdie, for different reasons.

Keywords: migration, (un)belonging, roots, identity, Salman Rushdie

The main characteristics of both modern literature and the modern man, as they transpare from the novelist Salman Rushdie's work and mere writing method, are diversity, heterogeneity, intercultural transfers, multiple sources of inspiration, interpretations and reformulations, which incessantly generate new ways of writing, reinventing literature as an art, fluidising borders, briefly, the freedom the literary art and the contemporary man get from intercultural communication, an inherent feature to every day in today's world, in other words, the freedom of movement, expression and thought with no borderline of whatever nature.

Robert Irwin even emphasised the meaning of good literature insisting upon "Good stories' paying little attention to cultural or linguistic borders." (Irwin, 1994: 64-5[1]).

Salman Rushdie's words should be added thereto: "In our deepest natures, we are frontier-crossing beings." (Rushdie 2002: 408), to illustrate the Anglo-Indian novelist's most obvious option pervading all his writings, both his fictional, and his autobiographical and essay works, namely the freedom to move among various meanings of the same word, in the so-called ocean of stories, a very recurrent syntagma in Rushdie's literature, which perfectly describes this liberty, similar to floating beyond any kind of limits, be they physical (spatial and temporal) or spiritual (intellectual, cultural). Such freedom of literary art is also characteristic of Salman Rushdie, in whose novels we witness an extraordinary capacity to migrate from one era to another, from one territory to another, from one country to another, regardless of the frontiers imposed by nature or man.

Actually, in the essay *In Defense of the Novel, Yet Again* included in an anthology very eloquently titled from this viewpoint – *Step across This Line*, he places in the very definition of the modern novel the ease of transgressing any kind of limits, noting the emergence of a new novel, "postcolonial, decentralised, transnational, inter-linguistic, intercultural, […] [a] hybrid form", mentioning, in this respect, both the "order" and "a

[1]Robert Irwin - *The Arabian Nights: A Companion*, London, Tauris Parke Paperbacks, 1994

disorder" of the new world, which could explain the evolution of the literary genre in the last decades of the XXth century.

Therefore, both the modern artist and the modern man are defined by their audacity and ability to cross borders; first, national ones, using motifs and sources from every art, every people and available to all. Thus, the man and the writer Salman Rushdie acknowledges no such thing as the concept of nationality.

In his article, "Salman Rushdie's Post-Nationalist Fairy Tales: *Haroun and the Sea of Stories* and *Luka and the Fire of Life*", Andrew Teverson analyses the national feature of the tales in the European region and how they interfered with one another over the centuries without minding any kind of frontier, be it geographical or time related:

"Folk tales and folk songs, Herder believed, were the fragmentary embodiments of the spirit of a homogenous national people (the 'volk'), and they reflected the essence of the nation in its purest, most antique form; […] traditional tales are Janus-faced in so far as their reflection of cultural identity is concerned. On the one hand, folk tales are narratives which settle comfortably in one place, take on the colouration of local practice and come to express the world views of the people who disseminate them. But on the other, folk narratives are unruly, border-crossing fictions that, far from endorsing national particularism, have circulated between cultures, across borders, in writing, in performance, in speech, for centuries." (Andrew Teverson – "Salman Rushdie's Post-Nationalist Fairy Tales: *Haroun and the Sea of Stories* and *Luka and the Fire of Life*", in *Salman Rushdie – Contemporary Critical Perspectives, edited by Robert Eaglestone and Martin McQuillan*, Bloomsbury, London, 2013, pp. 72-73).

Furthermore, quoting Herder, Teverson emphasises the internationalism of modern arts as a trend naturally following the previous one, nationalism, which was represented by the importance given to the original country or area of each story, character, motif. Judging by the names of the authors and theoreticians he bases his analysis on, the Grimm brothers and J. G. Harder, cosmopolitanism started to pervade literature in the XIXth century.

It was only natural, therefore, that Salman Rushdie, born and raised in a multicultural country and city, who defines himself as a hybrid, quoting Edward Said, migrated for studies and work in another equally cosmopolitan social environment, and, afterwards, living in the modern era, became a modern man and a modernist writer and that his critics see him as an illustrator of modernism in literature.

Salman Rushdie's literary work is synonymous to the recent evolution of the novel and to modernism in art, because in his novels, the author easily transcends the frontiers traced by racial, national, ideological or cultural differences and perpetually creates, reinvents, transforms, combines types of characters, plots and developments of the stories he chooses from all over the world, thus depicting the very world he lives in, our world, contemporary reality.

As the modern individual has come to be defined by a multitude of identities and by going more or less easily from one identity to another, depending on the environment he/she finds himself/herself in, such multitude of identities and easy transgression of borders cannot miss from the work of a writer so preoccupied with contemporaneity and the culture of the world he was born and raised in.

"In *Step Across This Line*, Salman Rushdie admits to a shift in attitude toward the question of belonging: "There was always a tug-of-war in me between 'there' and 'here', the pull of roots and of the road. In that struggle of insiders and outsiders, I used to feel simultaneously on both sides. Now I've come down on the side of those who by preference,

nature, or circumstance simply do not belong. This unbelonging—I think of it a disorientation, loss of the East—is my artistic country now" (SATL, 266). Due to statements like this, Rushdie has come to epitomize the migrant writer par excellence. In his essays he frequently proclaims migration to be the defining concept of the twentieth century, in regard to both sociology broadly speaking, and literary history in particular, where it proves important as a thematic and formal stratagem. However, Rushdie's own biography of "unbelonging", his preference for route over root, which has taken him from India to England to Pakistan to England to the United States, but also from a public life into a life in hiding, is another reason for the epitomization." (Frank, Søren - *Migration and Literature - Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*, New York: Palgrave Macmillan, p. 129)

This is how Søren Frank begins the chapter *Salman Rushdie* of his criticism novel on migration and literature[2], emphasising the main landmarks of Salman Rushdie's life and work. Concerning the life of the author, what I call spatial nomadism and which, at least in Rushdie's case, is also transferred to other dimensions of the human being, such as history, spirituality, ideology, culture, is clearly typical for the postmodern man and world, to whom migration comes but naturally and this can be seen both in most Rushdie's novels, and in the transformations of most of their protagonists. The critic points out here the main landmarks that define Salman Rushdie's life, a typical life for the postmodern individual, to whom it is natural to migrate, and which is also reflected both in his literary work and in most of his characters' conduct and metamorphoses. These landmarks are: the roots, the road (departure, mobility), metamorphosis, (un)belonging, disorientation, loss.

I think we need to reflect longer on the literary critic's opinion according to which Rushdie's preference would lean towards leaving instead of growing roots in a certain place.

Thus, Rushdie's life, work and general choices display the coexistence of several types of nomadism, as I shall name the passage from one reality to another,in perfect symbiosis with the inevitable multiplicity and multiculturalism of the world we currently live in, and these types of nomadism are the following:

Spiritual nomadism, as he was a Muslim by birth, without choosing it, studied the religion thoroughly, at least in theory, during college, and practically, later on, when in direct contact with the believers of India and Pakistan and, eventually, as he observed with a sociologist's-anthropologist's eye the evolution of such religious communities in Iran, Great Britain and the United States, then evolved into openly opposing faith in general as a grown-up, but also as he chose his field of study and a writer's career as early as adolescence and youth, part of this choice being motivated by overtly becoming an atheist in preadolescence and the other part (literature), by the need to fill the remaining void with different dreams, because in Rushdie's opinion dreams make us able to imagine various versions of ourselves and to replace the former/initial one(s) with a new one or new identities; the same type of nomadism encompasses the writer's passage from the life of a public person to an underground life, *incognito*, which does not reflect the preference of Rushdie's migrant self, but rather the need to adjust to the limitations he found himself bound to resign to, the borders imposed to him by a world where his freedom of thought was rejected by the others; the same happened when he chose to move to the United States, also because of his obligation to protect himself from the *fatwa*;

Cultural nomadism, represented, basically by the author's migration from one civilisation (an Eastern one) to another (Western) several times during his lifetime or his

[2] Frank, Søren - *Migration and Literature - Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*, New York: Palgrave Macmillan, p. 129

migration among various cultures located in the same geographic macro-area (Eastern or Western) in his fictional work included in the *East, West* anthology or the children's books *Haroun and the Sea of Stories* and *Luka and the fire of life*; in the latter, we also witness migration in time. The so-called autobiographical novel *Joseph Anton* and the historical ones *Midnight's Children* and *The Moor's Last Sigh* are, obviously, displaying **space nomadism**, as well as **migration in time**.
As for his migration to Pakistan, like his being born in the Muslim religious community, the writer is responsible for none of these, because he was not in a position to choose in either case. I will mention only two of the most memorable examples of **temporalnomadism**: *Luka and the fire of life*'s main character Luka's crusade, along with supernatural beings, across worlds populated by other such creatures recognisable from centuries-old mythologies of several peoples, including references to modern-time video games, and the sliding in time perceived by Moraes Zogoiby during his first flight, to Spain, which could partly be explained by jetlag and more practically by the physical sensation of gliding provided by flight.

Striving to explain and illustrate as well as possible Rushdie's preference for globalisation, with regard to his sources of inspiration and the ways he chooses to express his artistic self in, and focusing on his most recent fictions, Marianne Corrigan uses the metaphor of the rhizome, via which French philosophers Deleuze and Guattari pictured the principle of globalisation in the case of daily consumer goods; their main argument was that, by not being hierarchical, the rhizome allows interconnectivity and interdependence that are also noticeable in intercultural communication and the interferences between epochs, peoples, spaces and cultures which, apparently, share no common features, a network of interconnections that Rushdie's novels reveal gradually and whose possibilities to develop and densify are continually increasing; therefore, the very notions of space and time are literally erased in modern literature, as they are while trading daily consumer goods in the contemporary consumerist society (cf. Marianne Corrigan - „Rushdie as an International Writer: The Ground Beneath Her Feet, Fury, Shalimar the Clown and The Enchantress of Florence" in *Salman Rushdie – Contemporary Critical Perspectives, edited by Robert Eaglestone and Martin McQuillan*, Bloomsbury, London, 2013, 34-6). A similar procedure can easily be remarked in modern art, therefore in the Anglo-Indian novelist's writings, as well.

Basically, to Salman Rushdie, national identity is of no importance at all. As a writer, he belongs to the whole world and gets his inspiration from everything that surrounds him, from existing or past sources in every contemporary reality, even from possible worlds, for imagination knows no boundary.

Classifying Salman Rushdie as a postcolonial writer in his article „Salman Rushdie's Post-Nationalist Fairy Tales: *Haroun and the Sea of Stories* and *Luka and the Fire of Life*", Andrew Teverson points out that "cultures are never formed in isolation, but through a centuries-long process of cross-fertilization and exchange"[3], trying to emphasise how important it is for Rushdie to "erase borders", an expression that Rushdie also uses at the beginning of *The Satanic Verses*, when describing the mixture of the identities of the novel's two protagonists.

Indeed, after the experience of even a few of his novels, Rushdie's reader cannot help but notice the author's preference for internationalism, cosmopolitanism, multiculturalism and diversity, as, according to the same researcher, this novelist "has come to be associated with the satirical critique of nationalist politics, and with the use of aesthetic practices

[3]*Salman Rushdie – Contemporary Critical Perspectives, edited by Robert Eaglestone and Martin McQuillan*, Bloomsbury, Londra, 2013, pp. 74-75

(hybridization, eclecticism, intrertextuality), more pregnant in his children's novels, which are especially useful in illustrating the cosmopolitan attitude to folk and fairy tales in Rushdie's work, as they show the way in which Rushdie foregrounds the cosmopolitan and transnational nature of tradition in order to support cosmopolitan and transnational conceptions of culture and nation. […] as children's fictions and overt fantasies, they allow Rushdie to depict, more optimistically than elsewhere, a utopian model of culture, in which the plurality of community is underwritten by the plurality of the stories it tells."[4]

Even the adjective *overt*, used in the quotation above to describe Rushdie's children's novels, illustrates the lack of borders and the freedom characterising the Anglo-Indian writer's literary work in general.

The novelist himself parallels youth to a battle, namely a voyage of initiation, in the part of his autobiographical novel where he evokes his student days at Cambridge, thus providing the reason for hist first transcontinental migration.

In *Joseph Anton*, the act of migration is described as [putting] in crisis all that concerns the migrating individual or group, everything related to identity, self, culture and faith, so that a novel arguing about migration [*the Satanic Verses*] must show this instance of questioning, must set the crisis it describes. " (cf. Salman Rushdie - *Joseph Anton – A Memoir*, Iași, Polirom, 2012 – translated by Dana Crăciun, p.87) Rushdie also assigns such a questioning of the identity to the novel literary genre itself and the Modernist literary movement, in general, as it clearly opposes the limits set by political and religious absolutism.

The migrant is not only subject to his/her own questioning, but, surprisingly, as the author notes in the essay *In good faith*, which is meant to defend the same controversial novel, he/she is also the target of their host-culture's demonising, because "when Saladin Chamcha finds he has turned into a demon like a he-goat, with horns and hooves, he is told they all are, like him, foreigners and immigrants, demonised by the attitude of the «host-culture» towards them."

The split involved by the departure from one's place of origin and one's settling down elsewhere is also the main theme approached by comparative literature professor Søren Frank in the above-mentioned literary criticism tome:

"The question of what it means to be human has been one of the driving forces in the history of the novel. The (modern) novel arose at a moment when the individual's identity and position in the world were no longer self-evident. Traditionally, birthplace, language, family, and culture have been regarded as the most important coordinates in the constitution of human identity. However, as we saw with Josef and Irena in Kundera's *Ignorance*, their emigration eventually exiled them from their native country, their mother tongue, their families, and their original culture. Being disrupted from (some of) these "archetypal homes," the migrant is forced to discover new ways of being human and thus personifies a potential for expanding the territory of human identity. Yet, the disruption of place, language, family, and culture experienced by the migrant does not necessarily make these dwellings obsolete; rather, it leads to their *renegotiation* and suggests the necessity for *alternative* coordinates by which a human being can be defined." (op. cit., p. 133)

Andrew Teverson sees in Rushdie's children's novels a reaction to the political-religious oppression whose victim the writer had been in the 1980s, when he wrote the first one and when the entire Central and East European world was striving to escape the same

[4]*Salman Rushdie – Contemporary Critical Perspectives, edited by Robert Eaglestone and Martin McQuillan*, Bloomsbury, Londra, 2013, p. 75

kind of authoritarianism and obstruction of freedoms of any kind. Therefore, both novels are filled with sources of inspiration from all over the world and from all times, abolishing the limits of both space and time and, thus, perfectly exemplifying the *Ocean of streams of stories* the two brothers strive to bring back to life, and spatio-temporal nomadism or the freedom of thought Salman Rushdie also defends in his essays:

"As this [*Luka and the fire of life*] is a novel about the desire to outwit the tyranny of time, it is also replete with allusions to fictions about time travel including Mark Twain's novel *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889), Jorge Luis Borges's labyrinthine tale *The Garden of Forking Paths*, Terry Gilliam's cinematic eccentricity *Time Bandits* (1981) and the *Back to the Future* films (1985-1990). In each case, Rushdie's use of allusion is profligate and, in generic terms at least, indiscriminate: he draws freely from films, novels, poems, short stories, television programmes and pop songs – and all of these forms of imaginative invention are conscripted to the cause of creating a textual sea of stories that replicates, in the material constitution of the fiction, the symbolic story sea of *Haroun*." (Andrew Teverson – op. cit., p.79)

The borders between literary genres are also abolished to allow the author to create a new, mixed, genre, as noted by the above-mentioned British researcher, in the following remarks on the hybridity of Rushdie's art itself:

"[…] popular traditions such as the fairy tale, legend, myth and saga come to play an iconic role in Rushdie's writing, partly because they symbolize the idea of the story in concise form, and partly because, as authorless narratives, they embody the idea of circulation, adaptation, transmission and transformation even before they have entered the playful intertextual space of Rushdie's writing. The fairy tale, for Rushdie, is the anonymous migrant text par excellence, and for this reason it becomes, in his work, an over-arching symbol for narrative hybridity and for the capacity of fictions (and the people that carry them) to travel over the boundaries of culture." (idem)

Therefore, if Salman Rushdie is the migrant writer *par excellence*, and his literature bursts from the experience of migration, both Rushdie's fictional works and essays focus on this defining phenomenon for the human being, which still is so powerfully significant these days.

As a migrant and a migrating artist, Salman Rushdie is drawn to likewise intellectuals and, therefore, discusses the discontinuity of the Palestinian identity with Edward Said, a conversation that the author includes among the essays in his *Imaginary Homelands* collection.

According to Rushdie in the introduction to this dialogue, *States*, the first part of Said's *After the Last Sky*, is a passionate and impressive reflection on uprooting, homelessness, exile and identity (Salman Rushdie - *Patrii imaginare*, Iași, Polirom, 2008, traducere de Silvia Chirilă, p. 209), because Said quotes the idea of transgression, of moving from one identity to another as being very important to him, and, meanwhile, defines himself as a hybrid , "as we all are".

But, in order to fill in the picture of the different identities we can discern in the man Salman Rushdie and in his literary work, I also need to mention two new, fictional identities, by which he came to be known in different social environments for an important period of time, namely Satan Rushdy, or the necessarily satanic author of a book whose title includes the word satanic, as the Islam fundamentalists have depicted him after the publication of his most controversial novel (*The Satanic Verses*), and Joseph Anton, the alter-ego he had to

create for himself in order to benefit from the protection of the British police, a non-person, an invisible man, a golem, the name of an entity devoid of life and mere existence, as only the name did exist in the identity documents he needed to register with certain institutions he had to collaborate with.

Regarding the search for one's true identity (the real purpose of the pilgrimage, crusade or journey of initiation we normally call life), Rushdie discusses it very often in his novels and essays and in his so-called memoir, a novel of autobiographical inspiration harmoniously intertwined with philosophical meditation instances and prose poetry passages.

In his essay *Step across this line*, ending the collection with the same title, the novelist retells the story of Farid Uddin Attar's poem *The Conference of Birds*, in which the Simurg, the great god-bird calls for all his subjects to join him at his legendary home, very far away, engaging on a journey that seemed peculiarly risky, for the god lived on a circular mountain, surrounding the entire Earth, therefore just thirty birds [the chosen one, we might say] embarked on this voyage, crossing the frontiers of their respective territories, answering a divine request, instead of an ornithological necessity, a request represented by their love of God, of an ideal, and, finding that the Simurg was absent from their meeting, understand the ultimate purpose of their journey had been to find themselves and that they have practically become the Simurg (as the name of their god was made of two words, which, together, meant *thirty birds*).

Therefore, according to Rushdie, the Graal, the spiritual ideal so valuable that it is worth leaving a safe familiar place despite risking one's very life means literally finding one's true self, an absolute truth one can only reach by crossing a significant number of menacing obstacles and by making proof of physical, intellectual and spiritual strength.

This story can perfectly illustrate the impulsive and natural border-crossing instinct translated by the nomadism without which the writer Salman Rushdie and his characters can barely understand life in the current times, which are defined by constantly abolishing any kind of frontiers.

The writer himself recalls being a frontier-crossing adolescent and young man, according to his memoir, *Joseph Anton*, whose protagonist we have every reason to believe is almost totally based on the real person Salman Rushdie.

Ever since he graduated from high-school, Salman, the main character of the autobiographical novel *Joseph Anton*, knows what he wants to study further and fights his father, who is trying to impose to him a totally different field of study, threatening not to pay his school fees if he does not obey paternal authority. Thus, the young man starts studying at Cambridge on a history scholarship, enrolls in the economic studies programme, proves he has no interest in this field and confesses such lack of interest to the college principal, managing to be forcefully transferred to the humanities-related matter that really interested him.

After graduating from college as a historian, he still pursues his dream, that of becoming a writer, despite his father's sheer disappointment and, for all his life, acts as if literature and novel writing in particular were his faith, his own Graal.

Consequently, by migrating from Asia to Europe and in the third place to the United States, Salman Rushdie exemplifies his disregard of national frontiers and of the limits set by any authority, starting with the paternal one and ending with the supreme one - God, which is represented in his contemporary society by a dictatorial religious system, and continues to illustrate such freedom of thought and movement in his writing style, which is characterised by a multitude of genres, stylistic devices, languages, voices, myths, viewpoints and of sources of inspiration that originate in every country and every century, all of which harmoniously fuse to create a new work of art, trespassing practically any kind of border, whether it is spatial, temporal, cultural or spiritual, because this is how he sees the art of

(modern novel) writing, a crusader of which he intends to be for his entire life. Trespassing the frontiers between centuries, nations, cultures, languages Salman Rushdie's work is a lesson of mythology, religion, Indian and Western culture and civilisation, pop culture, magical realism, history, intertextuality.

Faithful to the hybridisation Homi K. Bhabha has pointed out in the modern man, which is, therefore, recognisable in modern authors and characters as well, Rushdie is simply zigzagging among existing and possible identities of his and of his heroes', erasing any borders, even imaginary ones.

BIBLIOGRAPHY

Robert Irwin - *The Arabian Nights: A Companion*, London, Tauris Parke Paperbacks, 1994

Salman Rushdie – Contemporary Critical Perspectives, edited by Robert Eaglestone and Martin McQuillan, Bloomsbury, Londra, 2013

Frank, Søren - *Migration and Literature - Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*, New York: Palgrave Macmillan

Salman Rushdie – *Copiii din miez de noapte*, Iași, Polirom 2005 – traducere și note de Radu Paraschivescu

Salman Rushdie – *Joseph Anton – Memorii*, Iași, Polirom, 2012 – traducere de Dana Crăciun

Salman Rushdie – *Patrii imaginare*, Iași, Polirom, 2008, traducere de Silvia Chirilă

Salman Rushdie – *Dincolo de limite*, Iași, Polirom, 2006, traducere de Petru Dulgheru

Salman Rushdie – *Versetele satanice*, Iași, Polirom, 2007, traducere de Dana Crăciun

Salman Rushdie – *Orient, Occident*, Iași, Polirom, 2008 – traducere și note de Dana Crăciun

Salman Rushdie - *Harun și marea de povești*, Iași, Polirom, 2007, traducere de Dana Crăciun

Salman Rushdie - *Luka și focul vieții*, Iași, Polirom, 2010, traducere de Dana Crăciun

SORESCIAN DISTOPIAS AND THE PROXIMITIES OF "SURVEILLANCE"

Mihaela Airinei
PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract:Theatrical art, through its forms of artistic expression, has always raised particular concern from the state's part, especially the totalitarian one. The morphology of the Post-World War II Romanian drama confronts two cardinal realities in shaping a direction. The ideology pressures of the concentrationist regime impose protest movements situated at language level and the conveyed message of theatrical performance both. The brutality of political interferences, more heavily apperceived in drama than within other arts, imposed the authors and directors, the mise-en-scène of a projected ideology fiction.
A symptomatic case, among playwrights who feel how the totalitarian society systematically destroys the critical consciousness and suffocates, on deepening the ontological hiathus, is represented by Marin Sorescu. To this utopic world Marin Sorescu answers, by revealing the horrors of totalitarism, irrespective of ideological colour. In the fashion of Zamiatin, Huxley, Orwell, the Romanian dramaturgist warns across his less-questioned works: Există nervi (1968), Desfacerea gunoaielor (published posthumously, in 1995), Luptătorul pe două fronturi (1981) and, not the last, by dint of meta-historic drama (Răceala şi A treia ţeapă), about the captive world, devoid of any profoundness, where the eradication of the individual personality stands as a priority. The fear-induced ethic, religious and psychological collapse is opposed by the percussive questions of the distopic sorescian text.

Keywords: dramaturgy, theatre, ideology, distopia, censorship, totalitarism.

„Un scriitor mare nu ține seama de lacăt, nu ține seama de cifru!"[1]

Morfologia dramaturgiei românești de după cel de-Al Doilea Război Mondial confruntă în profilarea unei direcții două cardinale realități. Presiunile ideologiei regimului concentraționar instaurat impun mișcări revendicative atât la nivelul limbajului, cât și la cel al mesajului reprezentației teatrale. Brutalitatea ingerințelor politicului resimțită mult mai acut decât în sfera celorlalte arte impunea scriitorilor și, deopotrivă regizorilor, aducerea în scenă a ficțiunii ideologice proiectate. *Repertoriul* ideologic se identifica cu *temele obligatorii*. În perioada proletcultistă, colectivizarea, lupta împotriva chiaburilor, lupta muncitorilor împotriva pozițiilor de clasă ale burgheziei, trezirea spiritului de vigilență revoluționară, hărnicia oamenilor muncii și contribuția lor la construcția socialismului în România; după 1965, când spiritul naționalismului ramplasează internaționalismul socialist, șabloanele tematice impuneau chipul perfect al comunistului model sau reinterpretarea istoriei naționale.

Arta teatrală, prin formele sale de exprimare artistică, a suscitat dintotdeauna o atenție particulară din partea statului, cu precădere a statului totalitar. Văzut ca o artă imediată, de contact direct cu un public variat, numeros, aplecat spre reflecție, o „pârghie a transformării", teatrul s-a dovedit întotdeauna *constant periculos*[2]. Constrâns să consimtă aproprierea

[1] Marin Sorescu, în „Mi-am dat seama încă o dată că ‹‹Veșnicia s-a născut la sat››", interviu realizat de Ilie Purcaru și publicat în *Flacăra*, nr. 3, 22 ianuarie 1982, p. 19, 27; pagina „Pentru minte, inimă și literatură". Interviul a fost republicat în volumul: Ilie Purcaru, *Literatură și națiune*, București, Editura Eminescu, 1986, pp. 170-181.
[2] Anne Uberfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Iași, Editura Institutului European, 1999, p. 17.

ideologiei oficiale, teatrul trebuia să găzduiască spectacolul *noii ere* eliberatoare de exploatare şi asuprire, incontestabila superioritate a orânduirii comuniste sau viitorul „de aur" al patriei şi al poporului. În împlinirea obiectivului declarat al *edificării noii societăţi*, sangvinara politică totalitaristă devine una dintre cele mai importante activităţi ale propagandei. În faţa agresivului proces de apropriere a structurilor sistemului etatist, de cosmetizare ideologică a realităţii, teatrul devenea un factor hotărâtor în opera de educare şi cultivare a maselor în *noua viaţă*, în care „arta nu trebuie să servească decât unui singur scop: educaţiei socialiste şi comuniste"[3].

În pofida pernicioaselor obsecviozităţi, nu puţini au fost cei care au montat opere ce şi-au păstrat autonomia estetică. *Tezele* reductive impuse de autorităţi şi acţiunile *intelectualilor progresişti* au determinat căutarea unor strategii de rezistenţă, care să submineze doctrina claustrantă. Puseul nodal înregistrat de arta dramaturgică universală, prin metamorfoza raportului text-reprezentare – regia se preferă textului -, redimensionează prezenţa regizorului în căutarea unor revoluţionare efecte scenice. Reacţiile ostentative anticonformiste sunt acum evidente. În căutarea unui *teatru pur*, pretextând reîntinerirea şi *reactualizarea* clasicilor, regizorii manifestă libertăţi neobişnuite. Această hegemonie regizorală nu împiedică apariţia unei *noi structuri* în teatru[4]. În mod evident, cenzura[5] monitoriza orice *manifestare* susceptibilă a fi potrivnică regimului. Urmărind orice accent, gest, intonaţie, mişcare, pauză, orice s-ar putea configura într-o rampă a aluziilor antipartinice, aceasta devine un vigilent instrument al propagandei. Potenţialitatea dezertării de la lupta oficială alerta cenzura. *Poliţia secretă a Cuvântului* viza atât palierul textual (comun cu cel al literaturii), cât şi pe cel particular, al reprezentării. Fără doar şi poate, este dificil să fie reconstituită o hartă globală a fenomenului cenzurii comuniste. Între lucrările de reper în documentarea temei, *Cenzura în teatru. Documente. 1948-1989* reţine că *instituţia cenzurii a cunoscut etape diferite*[6]: cea dintâi, *foarte agresivă, directă, făţişă, şi total lipsită de criterii*, corespunde, în tuşe generoase, anilor '50. Anii 1965-1970 amprentează grija pentru înlăturarea însemnelor bolşevice „frăţeşti" de pe instituţiile culturale şi revenirea la formele naţionale ale culturii[7]. Venirea la putere a lui Nicolae Ceauşescu pare a relaxa *câmpul tactic*[8], însă acesta nu dispare, ci doar îşi schimbă *imaginea* şi stratagemele -aşa cum observa şi Marin Radu Mocanu- în vederea „*justei orientări a întregii activităţi, spre creşterea combativităţii împotriva influenţelor ideologiei burgheze, a mentalităţilor*

[3] Nicolae Ceauşescu, într-un discurs susţinut în 1971, apud Oltiţa Cîntec, *Teatrografii*, Iaşi, Editura Timpul, p. 67.

[4] Liniile fundamentale ale acesteia sunt conturate, la noi, de către Camil Petrescu, în lucrarea sa de referinţă *Modalitatea estetică a teatrului*, apărută în 1936. Exegeza sa teoretică păstrează crezul ce i-a fundamentat impresionanta operă: creaţia trebuie să valideze triada autenticitate – subiectivitate – onestitate. Discernământul critic camilpetrescian relevă o concepţie unitară despre teatru, oferind indicaţii cardinale privitoare la conceperea piesei dramatice, dar şi la arta spectacolului în genere.

[5] Etimologic, lexemul *cenzură* provine din latinescul *cens* (desemnând recensământul cetăţenilor romani şi al averilor acestora). Dimensiunea sa restrictiv-coercitivă apare în *A Dictionary of The Social Science* (London, Routledge@Kegan Paul, 1977), Hugo Reading asumând cenzura ca fiind o *restricţionare de către autoritatea statală a oricărei forme de exprimare publică considerată ca periculoasă pentru acea autoritate ori pentru ordinea politică şi morală pe care o susţine respectiva autoritate* (p. 12).
Instituţional, Cenzura este înfiinţată la 23 mai 1949, prin *Decretul 218*, Direcţia Generală a Presei şi a Tipăriturilor de pe lângă Consiliul de Miniştri îşi va exercita controlul ideologic al „noii culturi". Convertită în Comitetul pentru Presă şi Tipărituri în 1975, este desfiinţată *oficial* în 1977. În fapt, în acest an al „desfiinţării", prin crearea *Direcţiei literaturii şi publicaţiilor* ca structură a Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, *noua cenzură* îşi continua intervenţiile prohibitiv-persuasive în încercarea de a modela politic arta.

[6] Liviu Maliţa, ed., *Cenzura în teatru. Documente. 1948-1989*, Cluj-Napoca, Editura *Efes*, 2006, p. 132.

[7] Pascu Vasile, *Regimul totalitar comunist în România (1945-1989)*, Volumul II, Bucureşti, Editura Clio Nova, 2007, p. 724.

[8] Celebrele teze maoïste din Iulie 1971generează o severizare a cenzurii care, totuşi, nu mai poate impune decât marginal formulele realismului socialist.

retrograde străine principiilor eticii comuniste și spiritului de partid"[9]. Obiectivul principal al cenzorului devine „curățarea" literaturii de teme imorale„*încercări de propagare a misticismului, decadentismul*"[10], atât prin respingerea textelor și spectacolelor *incompatibile cu programul utopic* al Partidului, dar mai ales prin facilitarea „*publicării unei literaturi neostile, care să-i asigure dictaturii o vitrină democratică*"[11]. Păstrarea purității ideologice (mai ales a concepției materialist-dialectică ce trebuia să călăuzească activitatea de creație) motivează menținerea Cenzurii[12]. Cenzura teatrală dăinuie peste veacuri (cea literară a fost desființată cu mult timp în urmă în țările Occidentului) până în secolul al XXI-lea, chiar și în ariile naționale caracterizate prin puternice tradiții democratice. Constrângerea pe care cenzura, instituționalizată sau nu, a practicat-o a fost foarte mare, ubicuă și constantă. Regizorul sau actorul de teatru au resimțit-o intens. Puternica teamă de a se vedea interzișii era augmentată, în cazul lor, de inexistența unei variante echivalente „literaturii de sertar", „*imposibilitatea utilizării, asemenea poetului, a tăcerii expresive și durabile potența amețitor interesul reprezentării publice a spectacolului de teatru*"[13]. Chiar dacă în anul 1977 este anunțată desființarea oficială a instituției cenzurii, în fapt, acest Big Brother al societății culturale continuă să existe în forme camuflate, mult mai dăunătoare. *Desființarea instituției cenzurii s-a dovedit o adevărată lovitură de maestru, în urma căreia cenzura nu numai că nu a dispărut, dar chiar s-a întărit*[14]. Acest lucru nu a oprit exprimarea artistică, dramaturgul, regizorul sau actorul, artistul criptează, în scris sau prin punere în scenă, aluzii multiple la adresa puterii, pe care receptorul spectator le *prinde*, conspirativ, într-o complicitate anevoios de monitorizat.

În pofida terorii sensului unic, în spațiul românesc se înregistrează contribuții remarcabile la progresul genului dramatic. Piesele de mare forță artistică semnate de Horia Lovinescu, *Citadela sfărâmată*, *Surorile Boga*, *Lumina de la Ulmi* justifică speranța în revigorare. Teatrul de inspirație istorică cunoaște succesul rampei prin creațiile lui Camil Petrescu, *Bălcescu*, Lucian Blaga, *Avram Iancu*, același Horia Lovinescu, *Locțiitorul (Petru Rareș)* sau Alexandru Kiriței, *Michelangelo*. Revirimentul comediei în deceniul șapte se realizează prin experimentarea satirei penetrante în cenușiul orizont contemporan. În mod recurent, critica literară apreciază dramaturgii ce s-au impus, din această perspectivă: Aurel Baranga (*Mielul turbat*), Ion Băieșu (*Boul și viței*), Teodor Mazilu (*Mobilă și durere*, *Proștii sub clar de lună*). În același palier valoric sunt înscrise piesele dramatice ce cultivă teatrul mitic și parabolic: *Moartea unui artist* (Horia Lovinescu), trilogia *Setea muntelui de sare* (Marin Sorescu), *Miorița* (Valeriu Anania) sau *Arca Bunei Speranțe* (Ion D. Sîrbu).

Un caz simptomatic între dramaturgii care simt cum societatea totalitară distruge programatic conștiința critică și sufocă, adâncind hiatusul ontologic, este reprezentat de Marin Sorescu. Acestei lumi îi răspunde, revelând ororile totalitarismului, indiferent de culoarea ideologică. Alături de unii confrați refuză să participe la grotescul spectacol al

---

[9] Cf. D.A.I.C., Arhiva C.C., Cancelarie, dosar 18/1971, f. 92, apud Marin Radu Mocanu, *Cenzura a murit, trăiască cenzorii*, București, editura EuroPress, 2008, p.82.

[10] Liviu Malița, *op. cit.*, p. 164.

[11] Liviu Malița, *Cenzura pe înțelesul cenzuraților*, București, Editura Tracus Arte, 2016, p.13 și urm.

[12] Consolidându-și poziția politică, Nicolae Ceaușescu afirma în 1968: *Se pare că va fi necesară această instituție până când și noi vom ajunge la un anumit punct de vedere cum să scriem și cum să discutăm. Spun aceasta ca să nu fie nici aici niciun fel de neclaritate cu privire la existența acestei instituții și cu privire la rolul ei.* – ANIC, Fond CC al PCR, Cancelarie, Dosar Nr. 86/1968, f. 46, apud Pascu Vasile, *op. cit.*, p. 725.

[13] Liviu Malița, ed., *Cenzura în teatru. Documente. 1948-1989*, p. 255.

În prima *Notă* din *Cenzura pe înțelesul cenzuraților* (p. 10), Liviu Malița învederează preocuparea sa pentru tema cenzurii în România comunistă. Participant în cadrul unui grant CNCSIS, demarează proiectul în care s-au angajat studenți și cadre didactice de la Facultatea de Teatru și Televiziune a Universității Babeș-Bolyai, din Cluj. Proiectul concretizat prin publicarea lucrării amintite *supra* (două volume) este urmat de o carte de autor, *Teatrul românesc sub cenzura comunistă*, apărută în 2009, la Editura Casa Cărții de Știință.

[14] Liviu Malița, *Cenzura în teatru. Documente. 1948-1989*, p. 167.

acțiunilor de preamărire[15]. În linia antiutopiilor[16] lui Zamiatin (*We*), Huxley (*Brave New World*), Arthur Koestler (*Darkness at Noon*) și Orwell (*Nineteen Eighty-Four*), dramaturgul român avertizează (în mod particular) prin piesele mai puțin interogate, *Există nervi* (1968), *Desfacerea gunoaielor* (publicată postum, 1995), *Luptătorul pe două fronturi* (1981) și, nu în ultimul rând, prin teatrul metaistoric (*Răceala* și *A treia ţeapă*), asupra lumii captive, lipsite de orice profunzime, unde prioritară este eradicarea personalității individului[17]. *Dacă socialismul era utopia modernă, el trebuia atunci să fie și subiectul principal al antiutopiei moderne*[18]. Colapsului etic, religios, psihologic, indus prin teamă, i se opun percutantele întrebări ale textului distopic[19] sorescian.

Asumând rolul dramaturgiei de a scoate la iveală pregnant conflictele „celui mai acut prezent", textele soresciene exclamă stările de conflict reale ale epocii. Setea de adevăr a contemporanilor se suprapune presiunii adevărului asupra societății. Conștient că „*timpul însuși a creat dramaturgii de care avea nevoie*" și că „*talentul știe să pună degetul pe rană, adică acolo unde doare*"[20], Marin Sorescu este „*mereu incitat de subiectele pe care viața* i *le furnizează cu dărnicie*"[21]. Neputându-se *transforma*, „din cauza unei opacități care a prezidat uneori înțelegerea modalității (sale, n.n.) teatrale" a „beneficiat de-a lungul carierei teatrale de un tratament destul de dur"[22]. Proximitatea *supravegherii*[23], prin organele sale (secretariatele literare ale teatrelor, „cei de la Propagandă și Cultură", lectorii Serviciului Artă, comisiile ideologice de vizionare), consolida dreptul intervenției Partidului în procesul creației. „Lectura materialului pe urmele sesizărilor sau integral (...) și prelucrarea eventualelor scăpări" ca „formă de control directă" este reflectată, bunăoară, în *Nota Nr. 83*/29. VIII. 1967. Parte integrantă a *Analizei activității desfășurate de conducerea Seviciului Artă*, documentul *divulgă* rezoluția lectorului Popescu Jana care *elaborează* „o poziție justă" și „un referat bun", în urma „discuțiilor purtate pe marginea piesei *Iona* de Marin Sorescu

---

[15] Pascu Vasile, *op. cit*., p.801.

[16]Problematica domeniului *utopiei* (ca obiect cultural -gândirea și *acțiunea* sa, în primul rând) și a *utopismului* este oglindită în studii de referință precum: Sorin Antohi, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, București, Editura Științifică, 1991; Alexandre Ciorănescu, *Viitorul trecutului: utopie și literatură*, București, Editura Cartea Românească, 1996; George Achim, *Iluzia ipostaziată-Utopie și distopie în cultura română*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2002; Bogdan Crețu, *Utopia negativă în literatura română*, București, Editura Cartea Românească, 2008; Corin Braga, *Les antiutopies classiques*, Paris, Classiques Garnier, 2012; Ștefan Borbely, *Civilizații de sticlă – utopie, distopie, urbanism*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2013; Corin Braga (coord.), *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, București, Editura Tracus Arte, 2015.

[17]Dacă Zamiatin, Huxley, Koestler și Orwell anticipau, în perioada dintre Primul Război Mondial și anii '40, agenda utopiei socialiste, dramaturgul Marin Sorescu trăiește *realitatea* acesteia.

[18] Krishan Kumar, *Utopianismul*, București, Editura DU Style, 1998, p. 98.

[19] Lexemului „distopie" îi corespund și alți termeni, care denumesc aceeași realitate literară: „antiutopie", „utopie negativă", „utopie satirică", „satiră utopică", „contrautopie", ș.a.
Discursul distopic revelează relația între constructele imaginarului, realele amenințări și discursul Puterii. Cea mai operativă și vizionară punere narativă în scenă a experimentului eșuat pe care ingineria modernității l-a făcut *societății-cobai* și indivizilor componenți, distopia concentrează cele mai terifiante și profunde preocupări umane..

[20] Marin Sorescu, în „Un poet în stare de veghe", interviu realizat de Adrian Dohotaru și publicat în *Flacăra*, nr. 22, 3 iunie 1983, p. 9.

[21] *Ibidem*, p. 15.

[22] Marin Sorescu, în „Versurile sunt...aerul meu respirabil pe care uneori îl mut și în teatru", interviu realizat de Cătălin Ionuțaș și publicat în *Flacăra roșie* (Arad), pagina *Viața culturală*, 31 ianuarie 1982, p. 2.

[23] Fără a-și propune o „panoramă ipotetic exhaustivă", George Banu ne oferă în studiul *Scena supravegheată. De la Shakespeare la Genet*, un *sistem instrumental de descifrare logică a modului de funcționare (contradictoriu și niciodată clar) al galaxiei teatrale*, schițând un tablou al diferitelor tipuri de funcționare a supravegherii. Vezi George Banu, *Scena supravergheată. De la Shakespeare la Genet*, Volumul 2: *Studii*,București, Editura Nemira, 2018.

(...)" cu Conducerea Serviciului[24]. Pe cale de consecință, piesa parcurge și ea traseul Teatrul Mic - Direcția Generală pentru Presă și Tipărituri (instituția cenzurală centrală) – Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă – Secția de propagandă a C.C.-ului, pe motiv că „(*piesa) este susținută de un singur personaj care într-un monolog cu el însuși dă o serie de replici puternic pesimiste cu privire la sensurile majore ale vieții, ale fericirii, ale realizării (...), operând cu tablouri, piesa sugerează imposibilitatea atingerii țelurilor propuse (...), demonstrând că omul trăiește singur, izolat, claustrat, fără sprijinul nimănui și că viața se rezumă la o luptă continuă cu greutățile care nu pot fi învinse*"[25]. Dovada conștientizării utopiei controlului absolut în actul teatral o oferă replica lui Ion Brad în dialogul cu actorul George Constantin, care îi solicita să îi prezinte toate „intervențiile" la *Iona*: „Noi modificăm textul, dar să nu credeți că nu știm că voi jucați subtextul"[26].

În același registru, printr-o Dispoziție[27] adresată Serviciului Ideologie (pe baza comunicărilor primite de la Direcția Tipărirea Presei Centrale) la 30 iulie 1970, se transmite faptul că revista *Contemporanul* publică extrase din referatul Direcției Teatrelor prezentat la *Consfătuirea pe țară a oamenilor de teatru*, în care sunt criticate (zece) piese de teatru; ultima piesă reprehensibilă din listă, *Există nervi,* de Marin Sorescu.

Întreținând un latent spirit al sediției, teatrul a atras controlul intensificat al Puterii. Operațiunile de supraveghere exercitate asupra pieselor (verificarea textelor, „epurarea" lor, intervențiile la nivelul conținutului, drasticele tăieturi) *justificau* sarcina cenzorilor de a controla și, nu de puține ori, de a amputa orice resursă subversivă[28]. Un text dramatic publicat nu se putea bucura de o montare fără aprobarea Direcției Generale pentru Presă și Tipărituri. Inițial, Comitetul pentru Presă și Tipărituri, prin direcțiile de specialitate din cadrul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă/ Consiliului Culturii și Educației Socialiste aviza textul. Dacă „observațiile" Consiliului Culturii și Educației Socialiste erau *operate* de către autor, atunci textul se trimitea integral cenzorului pentru o nouă lectură. *Varianta* scenică, textul de spectacol, relua astfel procesul cenzurării suportând exigențe suplimentare. Acestui tip de supraveghere i se adaugă cea a *scenei înainte de scenă*, o „supraveghere dinamică"[29] a comisiei de specialiști... Nici piesele soresciene nu scapă de aceste furci caudine. De pildă, pentru a primi acceptul publicării piesei *Răceala* în revista Teatrul (4/1976), Comitetul pentru Presă și Tipărituri îi impune dramaturgului *o serie de modificări*. Același lucru se repetă și la vizionările (cea dintâi, în 26 mai 1976) organizate pentru aprobarea spectacolului propus de Teatrul Municipal București „L. S. Bulandra", în regia lui Dan Micu[30]. De reținut sunt și impresionantele desfășurări de forțe în comisiile de vizionare a piesei (Ion Dodu Bălan, Constantin Măciucă, Amza Săceanu, inspectori, șeful serviciului Artă din Cadrul Comitetului pentru Presă și Tipărituri, membri ai Comisiei de Cultură ai Comitetului de Partid al Municipiului București ș.a.)[31].

Din nefericire, *metodele de lucru* reactivate și „recondiționate" ale *sfătuitorilor* din postcenzură creează doar golul, fără a pune nimic în schimb... Arsenalul procedural folosește inclusiv presa prin intermediul căreia se fac anunțuri care prezintă *protestul și nemulțumirea unui mare număr de spectatori față de modul cum a fost pusă în scenă piesa X...*

---

[24] Liliana Corobca, *Instituția cenzurii comuniste în România. 1949-1977*, Volumul I, Oradea, Editura Ratio et Revelatio, 2014, pp.323-324.
[25] Marin Radu Mocanu, *Cenzura a murit, trăiască cenzorii*, București, Editura EuroPress, 2008, p. 47.
[26] George Banu, *op. cit*., p. 368.
[27] Marin Radu Mocanu, *op. cit.,* pp. 383-384.
[28] George Banu, *op. cit*., p. 366.
[29] *Ibidem,* p. 368.
[30] Liviu Malița, *Cenzura pe înțelesul cenzuraților*, p. 284.
[31] *Ibidem,* pp. 299-300.

Subincidența acestei „practici" se află în 1978 spectacolele de teatru cu piesele: *A treia țeapă* de Marin Sorescu și *A cincea lebădă* de Paul Everac, care sunt interzise[32].

Dinamica relației dintre scriitori și Putere cunoaște în ultimele decenii ale *orânduirii* o abordare mult mai pragmatică. Frecventa confruntare cu tentativele de fisurare a zidurilor ideologice reconfigurează grila cenzurii, procedurilor standard nelipsindu-le *normele* ce priveau „cântărirea relațiilor autorului, posibilul ecou public, abilitatea și ponderea socială a editorului, *antenele* autorului în străinătate"[33]. Oscilând între concesie și rigorism[34], între complicitate și abuz, cenzorul își modeliza intervenția. Dincolo de ingerințele („Toată lumea îmi umblă în replici, toți se pricep la teatru..."[35]; „Nu scrisul ne omoară, ci răstălmăcirile!"[36]) și multiplele tergiversări, strategiile de eludare a „comenzii sociale" s-au diversificat: evadarea în comedii absurde, în farsele tragice, în parabole sau în teatrul istoric. Folosirea luptei pentru independență reprezintă o contramonedă forte în *negocierile* cu cenzura. Această „negociere" aduce în repertoriile teatrelor dramatice și creația originală soresciană. Dincolo de fundamentarea *Proiectului de repertoriu al teatrelor dramatice și instituțiilor muzicale de spectacol și concert* (propus de Comisia de repertorii și aprobat în plenara Consiliului Culturii și Educației Socialiste) în spiritul orientărilor Programului ideologic și al augustelor *indicații*, stagiunea 1981-1982 scoate la rampă piesele *Casa evantai* (Anexa III)[37], *Există nervi* (Anexa III)[38], *Matca*, *Paracliserul* și *Pluta meduzei* (Anexa VI)[39], *A treia țeapă*, *Răceala* (Anexa VII)[40].

Prin deschiderea arhivelor, vigilența și neobosita strădanie a *furnizorilor de rapoarte* (cenzorii de text sau de spectacol, ori *spectatorii*-spioni) este astăzi revelată. Prizonier sau nu al veritabilul lanț al supravegherii, „vorbitorul cu pana"[41] se simțea bine scriind piese de teatru și mai puțin bine când, odată scrise, *ele începeau să orbecăie*, „căutându-și scena"[42]. Această permanentă căutare și-a întreținut fervența în credința că „o piesă nu-și poate face istoria în sertar"[43] și, neîntâlnindu-se cu publicul, „se sufocă"[44].

Dincolo de toate ostilele conjuncturi, dramaturgia soresciană produce clivajul irevocabil de canonul naționalist-proletcultist și de metodele de creație ale acestuia („realismul socialist" și „umanismul socialist").

---

[32] Pascu Vasile, *op. cit*., p.737.
[33] Gabriela Adameșteanu, *Anii romantici. Amintiri, gânduri*, București, Editura Polirom, 2014, p. 68.
[34] Între ridicol și absurd se plasează și decizia de a se cenzura o afirmație dintr-o cronică din 1975 la spectacolul *Matca* de Marin Sorescu, a cărui premieră absolută a avut loc la Geneva -„traducătorul și regizorul au oferit un lucru temeinic și de bună calitate"-, motivându-se calitatea de „transfugi" a celor doi; apud Liviu Malița, *Cenzura pe înțelesul cenzuraților*, p. 339.
[35] Marin Sorescu, în „Mi-am dat seama încă o dată că ‹‹Veșnicia s-a născut la sat››", interviu realizat de Ilie Purcaru și publicat în *Flacăra*, nr. 3, 22 ianuarie 1982, p. 19, 27; pagina: „Pentru minte, inimă și literatură". Interviul a fost republicat în volumul Ilie Purcaru, *Literatură și națiune*, București, Editura Eminescu, 1986, pp. 170-181.
[36] Marin Sorescu, în „Dramaturgia este în afară de orice condiție, cu condiția să fie dramaturg", interviu realizat de Valentin Silvestru și publicat în *Vatra*, nr. 3, 20 martie 1983, p. 144. Interviul a fost republicat în volumul: Valentin Silvestru, *Umorul în literatură și artă. Glose istorice și teoretice*, București, Editura Meridiane, 1988, pp. 223-226 și în volumul *Dramaturgia românească în interviuri*. Antologie de Aurel Sasu și Mariana Vartic, vol. 5, București, Editura Minerva, 1997, pp. 20-23.
[37] Marin Radu Mocanu, *Cenzura a murit, trăiască cenzorii*, p. 241.
[38] *Ibidem*, p. 244.
[39] *Ibidem*, p. 253.
[40] *Ibidem*, p. 258.
[41] Marin Sorescu, în „În zorii creierului nostru", interviu realizat de George Pruteanu și publicat în *Cronica*, nr. 8, 21 februarie 1986.
[42] Marin Sorescu, în „Dramaturgia este în afară de orice condiție, cu condiția să fie dramaturg", *ibidem*, p. 23.
[43] Marin Sorescu, în „Un poet în stare de veghe", interviu realizat de Adrian Dohotaru și publicat în *Flacăra*, nr. 22, 3 iunie 1983, p. 9, 15.
[44] Marin Sorescu, în „Mi-am dat seama încă o dată că ‹‹Veșnicia s-a născut la sat››, *ibidem*, p. 27.

BIBLIOGRAPHY

Adamești eanu, Gabriela, 2014, *Anii romantici. Amintiri, gânduri*, București: Editura Polirom.

Banu, George, 2018, *Scena supravergheată. De la Shakespeare la Genet*, Volumul 2: *Studii*,
București: Editura Nemira.

Cîntec, Oltița, 2008, *Teatrografii*, Iași: Editura Timpul.

Corobca, Liliana, 2014, *Instituția cenzurii comuniste în România. 1949-1977*, Volumul I, Oradea:
Editura Ratio et Revelatio.

Kumar, Krishan, 1998, *Utopianismul*, traducere de Felix-Gabriel Lefter şi Dan Pavelescu, introducere
de Brânduşa Palade, București: Editura Du Style.

Malița, Liviu, ed., 2006, *Cenzura în teatru. Documente. 1948-1989*, Cluj-Napoca: Editura *Efes*.

Malița, Liviu, 2016, *Cenzura pe înțelesul cenzuraților*, București: Editura Tracus Arte.

Mocanu, Marin Radu, 2008, *Cenzura a murit, trăiască cenzorii*, București: Editura EuroPress.

Pascu, Vasile,2007, *Regimul totalitar comunist în România (1945-1989)*, Volumul II, București:
Editura Clio Nova.

Uberfeld, Anne, 1999, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Iași: Editura Institutului European.

ANA BLANDIANA- THE ORGANIC DECOMPOSITION AND DEGRADATION OF THE SYMBOLS OF FEMINITY

Raluca Ana Văleanu
PhD Student, University of Bucharest

Abstract:Ana Blandiana is a contemporary Romanian writer who remarked herself throughout the approach of various themes in the Romanian literature.
In her poems, the writer shocks with the dramatic nature of the poetic ego, doubled by the artistic images perfectly integrated into her literary work. The rottenness gains a new meaning, it is sweet and life-giving. "Waves architecture" encompasses sequences with strong figures of speech in aquatic elements which become symbols of degradation, which in a paradoxical manner, represent the power surge, water becomes alive, transforming into a 'violent' water.
In the present study I aim to approach the lyrical impact which the symbolical degradation has upon the contemporary reader.
The moon, the star characterized by Romanticism, gains in the poetess lyrics connections related to the degradation state, encompassing anxiety. Therefore, the expressionistic perspective on the night's star is remarked, it contradicts the romantic values, becoming an evil symbol.

Keywords: degradation, symbol, decomposition

Ana Blandiana este poeta de origine română ce a marcat puternic literatura feminină din anii 60, devenind o figură emblematică pentru lirica autohtonă. Plină de esență și învăluită în tragismul vieții din perioada comunistă, creația poetei conturează un univers poetic bazat pe vitalitate și feminitate, obținându-se efectul incontestabil de originalitate.

Poezia Anei Blandiana captivează prin abundența figurilor de stil, versurile sale fiind puternic metaforizate, fapt caracteristic perioadei postmoderniste.

Criticul Iulian Boldea este de părere că scriitoarea Ana Blandiana este o „reprezentantă tipică a generației sale în măsura în care toposurile, temele, motivele, dar și mijloacele de expresie ale reprezentanților ei se găsesc, in doze și cu finalități variabile în creațiile sale".[1]Astfel, universul postmodernist se păstrează pe tot parcursul evoluției sale.

Mai mult decât atât, se poate observa o implicare afectivă totală din partea autoarei, implicare ce poate avea la bază dorința sa de a se sustrage rigorilor și de a putea contura o identitate literară proprie bazată pe originalitate și contemplație. Totuși, acest lucru a fost extrem de greu de obținut, căci piedicile perioadei comuniste au marcat profund traseul literar al Anei Blandiana, care încerca să nu lase răul din jur să o doboare, așa cum specifică în cartea „Fals tratat de manipulare". Astfel, a apărut un pact simbolic cu singurătatea, căci, așa cum spune chiar autoarea:

> Principalul lucru pe care l-am învățat după 89 a fost că, dacă mă hotărăsc să-mi părăsesc singurătatea, dacă vreau să realizez ceva ce nu pot face singură-chiar dacă eu fac cea mai mare parte-, dacă vreau să colaborez și cu alții, trebuie să învăț să vad numai partea bună a celor cu care colaborez, încercând să nu o văd pe cea rea. Iar dacă nu reușesc, dacă aceasta din urmă este prea mare, să renunț la colaborare.[2]

[1] Iulian Boldea, *Ana Blandiana-monografie,* Editura Aula, Brașov, 200, p.9
[2] Ana Blandiana, *Fals tratat de manipulare,* Editura Humanitas, București, 2019, pp.10-11

Aşadar, după cum putem observa perioada comunistă a dus la schimbări drastice de mentalitate, impunând apariţia unor noi sisteme de abordare a literaturii, astfel încât aceasta să se poată strecura printre restricţiile sistemului. Perioada comunistă respingea categoric forme de exprimare complexe, utilizarea structurilor metaforice şi evidenţierea trăirilor puternice prin intermediul figurilor de stil şi al imaginilor artistice, susţinând acel *limbaj prietenos* despre care criticul Eugen Negrici scrie în cartea sa intitulată „Literatura română sub comunism". Acesta explică mentalitatea vremii, surprinzând dorinţa comunistă de utilizare a unui limbaj clasic, de lemn.

Astfel, nu „nu se preconizează numai simplificarea expresiei şi nici numai excluderea limbajului esopic (respins de însuşi Lenin), a aluzivităţii, a reticenţei, echivocului, polisemanticului, ci şi ceva surprinzător pentru o societate care vrea să rupă cu trecutul".[3]

Poezia nu trebuia să fie supusă decriptării, ci se dorea fi sub forma sa cea mai simplă, fără construcţii semantice complexe sau fraze ce ar fi putut oferi ocazia cititorului de a pune întrebări sau de a se documenta suplimentar. Totul era fix, rigid, cu versuri pline de termeni din acelaşi câmp semantic, pentru a susţine procesul continuu de propagandă comunistă.

De asemenea, valorificarea militarului se manifestă inclusiv în scrierile lirice, abordându-se tema asaltului sau a supunerii. „Ele intră, de la sine, într-o combinaţie mobilizatoare cu figuri stereotipate ale tinereţii optimiste (tema elanului, a înflăcărării etc.)."[4]

Totul se face şi se scrie pentru a *mobiliza* poporul, iar scriitorii vremii se împart în categorii opuse: cei ce se supun regimului totalitar şi cei nu concep a o face şi nu doresc să contribuie la propaganda masivă prin poezie.

Ana Blandiana continuă să scrie, să se exprime liber şi să transmită idei pline de esenţă, dublate de metafore sugestive ce nu se înacadrează în tiparele impuse. Astfel, consecinţele nu întârzie să apară, iar scriitoarei i se interzice publicarea operelor, iar scrierile sale sunt retrase din biblioteci şi librării.

Cu toate acestea, liricul liber a dăinuit şi a conturat de-a lungul anilor un univers fascinant, plin de culoare şi speranţă.

Poezia anilor 60 cuprinde o varietate de trăiri ce îmbină frumosul, armonia şi cosmicul pentru a obţine o stare de exuberanţă, „prin care eul liric aspiră la integrarea în fluxul elementelor, căutând rădăcinile cosmice ale propriei fiinţe şi aducând în spaţiul dens al poemului un senzualism extrem de elocvent"[5].

Postemodernismul aduce cu sine o nouă faţă a universului în care elemente diametral opuse se întâlnesc, binele şi răul capătă valenţe artistice. Natura meditativă se află într-o metamorfoză continuă, iar „universul gravitează în jurul fiinţei creatoare"[6]. Astfel, eul liric domină universul întreg, plasându-se într-un mod iluzoriu, aşa cum aminteşte Iulian Boldea, „într-un spaţiu privilegiat"[7].

De asemenea, poemele Anei Blandiana şochează prin versatilitate, abordând teme ce se desprind de ideea de frumos. Vorbim aici de volumul „Arhitectura Valurilor", volum ce conturează stări de disperare, atmosfera având formă apocaliptică. Speranţa moare, iar angoasa îşi face loc printre trăirile eului liric. Este momentul în care poeta se schimbă radical, renunţând la naivitatea caracteristică şi optând pentru o poezie a suferinţei, ce se continuă cu o degradare treptată a trăirilor.

---

[3] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, Editura Polirom, Bucureşti, 2019, p.53
[4] Ibidem
[5] Iulian Boldea, op. cit., p.8
[6] Ibidem, p.9
[7] Ibidem

Lumea se schimbă şi oscilează între sentimente contradictorii, iar Iulian Boldea reuşeste să surprindă acest fapt.

> O lume cu palori agonice, cu dimensiuni agonice, cu dimensiuni apocaliptice care trezesc disperarea, nici unele imagini care sugerează sentimentul încrederii în salvare, în valorile morale ale libertăţii şi demnităţii umane, când lumea îşi va recăpăta chipul ei autentic iar normele etice nu vor mai fi desfigurate, încălcate de bunul-plac al cuiva.[8]

Apa se transformă, capătă valenţe dure, devenind malefică, „preschimbându-se în apă violentă”.[9] Giovanni Magliocco evidenţiază impactul pe care nuanţa apei îl are asupra imaginarului poetic în poezia „Pe lacul morii”„unde atmosfera de basm este otrăvită de culoarea putredă a apelor şi unde găsim o aluzie explicită la metempsihoză”[10].

Volumul „Călcâiul vulnerabil” al Anei Blandiana surprinde în poemul „Suprafaţa apei” simbolul vitalităţii, care are puterea deplină de a ne menţine complet vii. Din nou, substanţa lirrică se concentrează în jurul elementului primordial.

Surprindem în poemele scriitoarei o atemporalitate metaforică. Trebuie să *încremenim* pentru a ne salva de la moarte. Tonul imperativ şi exclamaţiile puternice conduc către un univers static, dublat de starea accentuată de angoasă, căci pentru a vă salva este necesar să *staţi,* aşa cum poemul „Staţi” din volumul „Arhitectura valurilor” transmite.

> Staţi,
> Nu vă mişcaţi,
> Încremeniţi!
> Orice mişcare
> E o degradare.[11]

Acelaşi *staţi!* impunător se regăseşte şi în poemul „Arhitectură-n mişcare”, poem ce structurează o atmosferă dinamică, ce moare şi renaşte deopotrivă, brăzdată fiind de metafore sugetive.

> Această arhitectută în mişcare
> Mereu renăscând şi murind,
> Această mânăstire ce vine spre mine
> Se-apropie, se umflă, şi creşte, şi iată,
> Cu bolţi şi cupole de spumă
> Ca nişte coroane atârnând,
> Se-aruncă în aer, se-mprăştie lent, se prăvale,
> Se destramă.[12]

Totuşi, verbul devine versatil, identificându-se cu măreţia valurilor ce nu pot fi oprite de fiinţa umană. Avem în faţă un *staţi!* puţin ironic, subiectiv. „Cine-ar putea să strige valurilor Staţi!/Şi apelor să nu mai fie mare”.[13]

---

[8] Iulian Boldea, op.cit., p.34
[9] Giovanni Magliocco, în Viaţă românească, 2004, nr.3-4, p.22
[10] Ibidem, p.23
[11] Ana Blandiana,op.cit.,p.387
[12] Ibidem, p.386
[13] Ibidem

Din nou apar simboluri primordiale precum apa. De data aceasta sub formă de valuri ce preprezintă putere, măreție și incapacitatea umană de a se pune în calea naturii care se află într=o continuă mișcare.

Iulian Boldea revine asupra ideii de somn, de adormire, idee regăsită accentuat în lirica scriitoarei Ana Blandiana și descoperă intensitatea acestei stări, care ni se arată sub forma unei reverii. Starea diafană împletită cu fluidatea apei curge și purifică totul, punând sub semnul visului întreaga creație,căci,,apa, visul, somnul- sînt toposuri ale suavității și discreției, ale unei senzualități eterice, difuze, prin care melancolia extatică devine amprenta ei dedinitorie, care conferă autenticitate acestor versuri."[14]

Jocul simbolurilor se arată pe tot parcursul volumului, iar complexitatea versurilor este din ce în ce mai evidentă, căpătând o maturitate specifică și apelând la motive literare sugestive care, în viziunea poetei capătă valențe negative.

Luna, simbolul nopții devine element malefic, iar apa se dezintegrează, conturând atmosfera magică, de vrajă ce stă sub semnul degradării existențiale. De altfel, astrul nopții simbolizează un element reprezentativ și pentru alte curente literare. Amintim în acest context de romantism[15], curent ce a marcat literatura de pretutindeni. Romanticii utilizau motive precum visul, luna, stelele pentru a evada din realitate, conturându-se interesul pentru mister și simboluri.

Totuși, expresionismul[16] a fost cel care a venit cu doza de noutate care se dorea, demontând numeroase mituri și alegând să creeze conținut diferit, bazat pe contradicții și noutate.

Inclusiv universul poetic al Anei Blandiana are la bază elemente definitorii ale expresionismului, precum aspirația spre ideal, căutarea neîncetată a ineditului, evidențierea contrastelor puternice și exacerbarea trăirilor profunde, căci „poemul trebuie să fie altceva: expresia unei opțiuni fundamentale"[17], așa cum subliniază criticul român Eugen Ionescu.

De asemenea, pentru Ana Blandiana drumul către eternitate începe la sat, în lumea rurală, unde totul capătă sens. Astfel, dorința întoarcerii la origini devine încă o caracteristică de tip expresionist în operele scriitoarei române, iar Eugen Ionescu precizează îndeosebi dorința poetică a Anei Blandiana, spunând că „veșnicia se naște, și pentru Ana Blandiana, tot la sat. Aici vorbele se identifică în chip normal cu lucrurile și oamenii sunt purtători de eresuri și basme".[18]

> Notațiile Anei Blandiana se află la confluența dintre dintre referențialitate și evocare. Dorința de a recupera reflexul timpului trecut, de a recompune fragmente de timp dau paginilor sugestii ale rememorării; ca o veritabilă scriitură în palimpset, dedesubtul gestului prezent aflăm înfiorarea trecutului, cu amestecul lui de lumini și umbre.[19]

[14] Iulian Boldea,op.cit.,pp.26-27

[15] Romantismul este mișcarea literară și artistică care a apărut în Europa la sfârșitul secolului al XVIII-lea. În literatură, romantismul este total contra clasicismului, tema sa centrală fiind idealul și libertatea. Romanticii utilizează teme și motive precum: lacul, visul, codrul, noaptea, luna, dorind să evadeze din realitate și să atingă idealul. Avem în vedere prezența eului liric, subiectivitatea trăirilor, aspirația spre absolut, dublată de iubirea perfectă, fără cusur și fără margini. Romanticii au tendința de a prezenta trecutul în formă ideală, glorioasă.

[16] Expresionismul este curentul modernist ce a apărut la începutul secolului al XX-lea. Expresionismul se caracterizează prin înțelegerea lumii din perspectivă subiectivă, proprie. În literatură, expresionismul caută noi realități. Nevoia continuă de absolut, dorința de inedit și tragismul existențial sunt trăsături esențiale ale expresioniștilor. Poetul român, Lucian Blaga suprinde în „Filosofia Stilului" esența expresionismului: „De câte ori un lucru e astfel redat încât puterea, tensiunea sa interioară, îl întrece , îl transcedează, trădând realțiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist."

[17] Eugen Simion, *Scriitorii români de azi*, Volumul III, Editura Litera, București-Chișinău,2002, p.200

[18] Ibidem

[19] Iulian Boldea, op.cit.,p.37

Aşadar, ideea întoarcerii la origini este întruchipată în poemele autoarei, satul devenind un simbol veritabil al universului literar.

De altfel, postmoderniştii cultivă trectul, îl deconstruiesc şi îl construiesc deopotrivă într-o manieră originală şi versatilă.

Fiecare venim dintr-un sat-
Unii direct, alţii trecând prin părinţi,
Unii direct, purtători de eresuri şi basme,
Fericiţii putând să se întoarcă oricând.[20]

Poezia devine matură, plină de esenţă, abordează teme şi motive originale ce şochează cititorul care este absorbit de sugestibilitatea versurilor. Lumea artificială se transformă, capătă sens, iar *urâtul lui Baudelaire*[21] devine cheia unei compoziţii pline de simboluri, unde totul este în mişcare, trecându-se de la starea de putrefacţie la viaţă , şi invers.

Astfel, universul poetic al Anei Blandiana este captivant, dominat de construcţii mature şi sugetive ce transmit stări profunde. Avem contact cu o lume într-o permanentă schimbare, în care luna se transformă, iar apa capătă valenţe magice.

Lirica scriitoarei române se caracterizează prin autenticitate şi prin capacitatea de transmitere a unor stări sufleteşti puternice, cu un impact emoţional scontat.

BIBLIOGRAPHY

Boldea, Iulian, *Ana Blandiana-monografie,* Editura Aula, Braşov, 200.

Blandiana, Ana, *Fals tratat de manipulare,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2019.

Magliocco, Giovanni, în Viaţă românească, 2004, nr.3-4.

Manolescu ,Nicolae,*Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2008.

Manolesc, Nicolae, *Referinţe istorico-literare*. În: Ana Blandiana, *La cules îngeri*. Poezii. Bucureşti-Chişinău: Litera Internaţional, 2002.

Negrici Eugen, *Literatura română sub comunism*, Editura Polirom, Bucureşti, 2019.

Martin ,Mircea, *Generaţie şi creaţie*, Editura pentru literatură, 1969.

Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*. Ediţia a II-a, Editura Paralela 45, Piteşti.

Sasu Aurel, *Dicţionar Biografic al literaturii române*, Editura Paralela 45, Bucuresti, 2006.

Simion Eugen, *Prefaţă*: în Ana Blandiana, *Poezii*. Editura Minerva, Bucureşti, 1989.

Simion, Eugen, *Scriitorii români de azi*, Volumul III, Editura Litera, Bucureşti-Chişinău,2002.

Ştefănescu Alex , *Istoria literaturii române contemporane*, Bucureşti, Editura Maşina de scris, 2005.

[20] Ana Blandiana, op.cit., p.46

[21] Charles Baudelaire s-a născut pe 9 aprilie 1821 la Paris şi este cel care a pus bazele modernităţii. Originalitatea scrierilor sale este incontestabilă, revoluţionând întreaga lirică europeană prin apariţia volumului „Les fleurs du mal", ce a stârnit numeroase controverse. Baudelaire a influenţat puternic literatura din următoarea perioadă, inspirând viitorii scriitori. Estetica urâtului este conceptul artistic ce l-a consacrat. Baudelaire spunea „ E un miraculos privilegiu al artei că oribilul artistic exprimat devine frumuseţe şi că durerea ritmată şi cadenţată umple spiritul cu o bucurie liniştită." Baudelaire reuşea să facă artă din urât, dându-i un sens nou.

THE FAIRY TALE AND THE LEGEND - THE METAMORPHOSES OF THE MYTH

Simona-Elena Catană (Copăcescu)
PhD Student, University of Craiova

Abstract:Oral literature can be treated as a macrostructure and therefore the significance of some elements in the general semiotic system of folklore acquires new values. The literature of a people highlights the way in which it conceives/defines its role in the world and, as a result, we must distinguish between popular and written literature, in the sense that oral literature is the source/matrix underpinning fundamental archetypes that present the existential vision specific to each people. At the archaic level of human culture, depending on the level of social organization, there appears the folkloric complement of the incipient culture which is strongly marked by sacredness, rituality, magical-initiatory esotericism, myth. From the profane sphere of existence are taken elements of content and significance (protoconcepts) on the basis of which the archaic thinking should folklorize, while resemanticizing, the elements of the common stock or, through the relictual and fragmentary reassimilation of elements of the constituted culture, should extrapolate those elements or fragments. In fact, the folk fairy tale has aspects of rituality, and the fantastic is represented by mythological events and characters, by the characteristic of metamorphoses. The mythological school of Max Müller explains the ways in which the world appeared, and through the ontological function of the narration, the legend lays the basis of their reality, meaning and existence. Although the myth pertains to the religious side and has the role of revealing the sacred, it is metamorphosed into a poetic language that concerns the aesthetic sphere because myth and literature work with images, themes and symbols originating in ancient beliefs.

Keywords:myth, fairy tale, legend, mythology,metamorphoses, fantastic worlds

Dincelemaivechitimpuri,oameniiausimţitnevoiadeagăsisaupotriviunînţelesfenomenelor ceauajutatlacondiţionareaexistenţeilor.Aşaauluatnaştereatâtmiturile cât şibaladele,basmele orilegendele. Mituriles-autransmisdelaogeneraţielaalta,fiindconsideratesacreşi, decelemaimulteori,auexplicatînceputurilelumii. Mitul este explicația potrivită logicii omenești ce poate da sens relației dintre om și lume, felului în care omul se raportează la ea. Mircea Eliade considera că mitul povestește o istorie sacră, iar personajele mitice nu sunt oameni simpli ci zei, prin mit ni se dezvăluie o taină deoarece personajele sunt zei, iar mitul povestește faptele zeilor de la începutul Timpului (*in illo tempore*), evenimente primordiale, fenomene cosmice opuse față de evenimentele din sfera profanului care nu a fost întemeiat ontologic de mit, dar oamenii ar trebui să urmeze modelul mitic. El spune despre mit că *„devine modelul exemplar al tuturor activităților omenești[...] Cea mai importantă funcție a mitului este deci de a ‹fixa› modele exemplare ale tuturor riturilor și ale tuturor activităților omenești semnificative : hrană, sexualitate, muncă, educație, etc.”*[1]

Mitul este o formă a culturii spirituale care a aparținut societății primitive, prin el omul a încercat să explice anumite fenomene ale realității prezentându-ne întâmplări și personaje fabuloase care simbolizau forțe sau fenomene naturale.

Funcția creatoare a miturilor lumii arhaice și moderne fundamentează activitatea omului pentru că reprezintă începutul, conceperea și sacralitatea istorisind un model al activităților umane cum ar fi arta, educația, înțelepciunea. Ele au fost create în vederea

[1] Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*,(trad. de Brândușa Prelipceanu), București, Editura Humanitas, 1995, p. 86

obținerii unei relații între om și lume. Mitul, într-o înțelegere mai veche cu origine în teoriile anticilor, este văzut ca un neadevăr, iar dicționarele propun o oarecare relație de sinonimie între mit, basm și legendă. Această veche înțelegere a mitului este preluată de la Max Müller care vede mitul ca o „maladie a limbajului" pentru că un munte ajunge să fie personificat pentru că are *poale/picioare*.

Mitul creează o punte de legătură între om și natură/univers, Claude Levy-Strauss spunea că mitul este „*produsul imaginației creatoare a omului primitiv, a cărui gândire sălbatică își construiește modele logice de cunoaștere și de integrare prin cunoaștere în viața naturii.*"[2]. Prelungirea mitului în rit demonstrează că mesajul mitului este un adevăr deoarece în societățile tradiționale viața cotidiană este ritualizată. Existența umană însăși, marile experiențe ale cunoașterii și îndeletnicirile (agricultura, vânătoarea, războiul) sunt construite după scheme mitice, mitul este cel care le legitimează pentru că omul copiază comportamentul relevat de mit dar și consecințele lui.

În ceea ce privește mitologia românească, au apărut multe idei fanteziste sau ciudate din dorința de a da o filosofie proprie asupra diferitelor aspecte ale vieții. Unii cercetători consideră mitul literatură propriu-zisă deoarece captează momente importante sau amintiri. Avem patru mituri fundamentale specifice poporului român care stau la baza mitologiei românești. Mitul a fost preluat și ușor transformat în literatura română, iar scriitorii români au considerat că iubirea, credința și tradițiile unui popor sunt surse de inspirație pentru ei și pentru etnologi deopotrivă. Prin urmare, mitul este epicentrul societății prin care se cunoaște ideea de concepere a lumii, de transmitere a valorilor morale esențiale pentru memoria poporului.

La nivelul arhaic al culturii omenești, în funcție de nivelul organizării sociale apare complementara folclorică a culturii incipiente care era puternic marcată de sacralitate, ritualitate, ezoterism magico-inițiatic, iar în sfera profană a existenței au fost preluate elemente de conținut și semnificație (protoconcepte) pe baza cărora gândirea arhaică să folclorizeze resemantizând elementele din trunchiul comun, sau prin reasimilarea relictuală și fragmentară a unor elemente din cultura constituită, să extrapoleze prin folclorizare respectivele elemente sau fragmente.

Mergând pe firul protoconceptelor gândirii folclorice ale culturii tradiționale orale, care este cultura folclorică a epocii moderne, desemnate ca fiind simbolul, ritul și mitul, vom observa că ele se regăsesc în etapa anterioară (epoca antichității clasice și a evului mediu), perioadă în care ele s-au dezvoltat în cultura deja constituită dar care le-a „resemantizat" „foclorizându-le" adică transpunând mitul în structuri/texte legendare, ritualul în ceremonialitate și transpunând în texte mitico-legendare însuși simbolul. Tot la nivelul arhaic întâlnim gândirea simbolică și logica empatică/logica sensibilului, (Lucièn Lévi-Bruhl spunea că logica empatică este de fapt logica sensibilului adică a implicării subiectului în actul cunoașterii care devine trăire, iar întregul este cunoscut înaintea părților), care generează simbolul în condiția sa originară, ritualitatea ca o procedură originală de schimbare a lumii, mittemul (sâmburele mitului) ca structură arhetipală originară generatoare de legedende totemice și apoi de mituri folclorice și legende tradiționale.

Cercetătorii au considerat că literatura și mitul sunt două experiențe distincte pentru că mitul ține de viața religioasă, fiind un instrument al ei cu rolul de a ne dezvălui sacrul, pe când literatura se bazează pe experiența din sfera esteticului și este destinată să descopere existența frumosului. Deși diferite, mitul și literatura sunt din punctul de vedere al efectului apropiate ca valoare pentru că ambele duc la o anulare a individului și deși reprezintă experiențe diferite, ele s-au susținut reciproc, s-au întrepătruns pe alocuri instituind multe zone de contact. Un exemplu elocvent îl constituie viziunea lui Romulus Vulcănescu care

[2] Claude Lévy Strauss, *Antropologie culturală*, București, Editura Meridiane, 1988, p. 270

spunea că literatura este locul unde la o temperatură creatoare puternică, arhemiturile sunt reelaborate în spiritul vremii sau sunt topite și din stihiile lor spirituale se creează neomiturile și neomitul devine un izvor de istorie literară.

Literatura unui popor reliefează maniera în care el își concepe locul său în lume și de aceea trebuie făcută o distincție între literatura populară și cea scrisă în sensul că literatura orală este considerată matricea în care s-au format arhetipurile fundamentale care prezintă viziunea existențială specifică fiecărui popor. Astfel, Mihai Coman remarca: *„Arderea lor vie poate fi regăsită pe întregul traiect al literaturii scrise: operele scriitorilor se vor ivi din îmbogățirea , explicitarea și transfigurarea unor coordonate culturale originale, adevărate puncte de convergență ale tuturor creațiilor artistice."*[3]. Prin urmare, literatura cultă devine o temă uriașă cu variațiuni care s-au dezvoltat în jurul unor motive fundamentale care inițial au fost prezente în literatura populară. De aceea studiul miturilor nu a dorit să lămurească doar problemele pe care le înfățișează mitologia unui popor, ci și problemele literaturii însăși. Cercetătorii au încercat să explice dacă apropierea dintre mit și literatură se datorează unui efect comun, sau dacă literatura încearcă să-și consolideze autoritatea prin asocierea cu mitul. Dar se cunoaște faptul că și mitul și literatura operează cu imagini, simboluri și multe teme, iar unele imagini din literatură își au originea în mit.

Literatura orală poate fi tratată ca o macrostructură și prin urmare, semnificația unor elemente în sistemul semiotic general al folclorului capătă valori noi și diferite. Astfel, se poate explica sensul unor mari mituri. Spre exemplu, mitul marii călătorii pe care „dalbul de pribeag"(mortul) o face este un element de legătură catharctic (purificator) în opoziția dintre viață și moarte în momentul când, în societatea tradițională echilibrul social alterat prin dispariția cuiva trebuie restaurat. Aceasta este semnificația testamentului ciobanului din *Miorița*, Alexandru Odobescu și C. Brăiloiu fiind de părere că *Miorița* la origine a fost un cântec ceremonial de înmormântare.

De la daci încoace, noi am avut multe obiceiuri, basme, legende, balade, poeme,colinde legate de dragoste, credință, eroism, regi, prințese, personaje fabuloase, Ion Creangă fiind scriitorul care a dat viață în poveștile sale unor personaje preluate din folclor; Vasile Alecsandri a publicat varianta cea mai cunoscută a baladei *Miorița* (un poem filozofic cu o intrigă simplă în care doi ciobani invidioși pe starea materială a celui de-al treilea, se hotărăsc să-l omoare), și în 1866 realizează prima culegere de poezii și mituri populare românești cu titlul *Poezii populare ale românilor*.

Obiceiurile prilejuite de mari sărbători creștine cu dată schimbătoare/neschimbătoare și precreștine au fost păstrate până în zilele noastre: colidele de Crăciun, Sorcova, Mărțișorul, Paparuda, Ursul sau Capra. Ele țin de identitatea culturală a poporului român și la rândul lor au reliefat profilul unor creaturi mitologice autohtone chiar dacă nu la nivelul pe care l-au avut scrierile anticului Homer, spre exemplu, care a transformat poveștile populare în epopei culte. În spațiul dintre trei mari puncte de referință, Marea Neagră, Dunărea și Carpații, poveștile populare s-au păstrat și transmis pe cale orală ca fiind reprezentări ale supranaturalului. Personajele istorisite de țărani seara în jurul focului prezintă forțe ale naturii sau apucături/practici ale oamenilor aducătoare de lucruri bune sau rele. Aceste creaturi se regăsesc și în tradiția și literatura populară maghiară, bulgară, sârbă sau turcă.

Povestitul la români este văzut ca un act de instituționalizare în mediul rural și prin natura conținutului său se transpune în nivelul protoconceptelor gândirii folclorice, astfel că, Mircea Eliade ajunge la constatarea că mitul este povestirea unei istorii sacre, iar povestitorul are rolul de a păstra, transmite și crea cultura etnografică.

Ca specie a folclorului, **basmul** are o structură amplă și complexă, în mediul rural românesc el este numit poveste, iar în folcloristica noastră veche îl regăsim sub numele de

[3] Mihai Coman, *Izvoare mitice*, București, Editura Cartea Românească, 1980, p.238

tradiții, snoave, legende așa cum sunt prezentate de Petre Ispirescu în ediția definitivă din 1882 , *Legendele sau basmele românilor*. Basmul îl poartă pe ascultător într-o lume magică, fabuloasă, unde personajele „năzdrăvane" îl ajută pe eroul principal să biruiască răul și încercările la care este supus. Pentru a face trecerea din lumea reală în cea fabuloasă și invers se folosesc formulele de introducere și încheiere: „*Cică/ a fost odată/ ca niciodată/ că de n-ar fi/ nu s-ar povesti,/că nu-s dator a minți/ca și un purice aș plesni;/ că eu nu-s de când ferestrele,/ ci eu îs de când poveștile./Când poveștile pe la noi trecea/mama atuncea mă făcea,/și apucai una de chică/și-o aruncai după cuptor/și-o bătui bine,bine/să mă învețe și pe mine/după aceea am lăsat/și iată că m-a învățat* [...]*Și m-am suit pe-o roată/și v-am spus povestea toată."*[4]

Și în poezia eroică și în basm, conflictele se încheie cu victoria eroului pozitiv, ele fiind structurate/ construite pe perechi de opoziții care se lichidează cu ajutorul unui mediator. Protagoniștii basmului popular românesc sunt în mare parte universali; fratele cel mic, feciorul de împărat, zmeii, balaurii sunt făpturi care se regăsesc și la alte popoare, dar pentru că circulă dintr-un loc în altul, capătă valențele, denumirile și înfățișările proprii culturii respective. În basmul românesc avem eroi predilecți: Făt- Frumos, Ileana Cosânzeana(o *fată cu părul cu totul și cu totul de aur)* ca exponenți ai frumuseții. Autohtonizarea eroului se face prin onomastică: Prâslea cel voinic, Pătru Cenușe, Călin Nebunul, etc. Opozantul eroului este zmeul, balaurul cu 3-7 capete, Muma-Pădurii, etc. Zmeii și structura mediului lor oferă povestitorului posibilități mari de a personaliza mesajul și de a evidenția contrastul dintre bine și rău, frumos și urât.

Basmul fantastic și legăturile lui cu epica eroică sau mitul și prin ele cu riturile, magia și obiceiurile străvechi au suscitat interesul exegeților. Astfel, colecția Fraților Grimm, *Kinder und Hausmärchen* (1812-1814), care a fost precedată de o colecție de basme apărute în Italia, Franța, Germania și a încercat să reconstituie o parte din vechea mitologie germană. Comparând basmele fraților Grimm cu alte basme apărute ulterior sau anterior la alte popoare, s-a constat că acestea seamănă izbitor de mult între ele pentru că utilizează teme comune. Frații Grimm au descoperit în basme multe informații despre mitologia germană, cei doi ocupându-se și de elaborarea unei mitologii germane dar și de elaborarea unei gramatici germane.

Max Müller este promotorul școlii mitologice în cercetarea originii și a circulației basmelor și spunea că sursa primară comună a basmelor și miturilor o constituie vechile mituri indo-europene, că mitologia a existat înaintea formării popoarelor indo-europene și că fiecare popor care s-a desprins din corpul indo-european a luat cu el miturile pe care le-a transpus în basme. Tot el a legat geneza miturilor de cuvintele care-și pierd în timp sensul original căpătând semnificații metaforice de aici născându-se miturile și că toate miturile pot fi reduse la cultul soarelui pentru că simbolizează principiul luminii. Max Müller a vrut să identifice în personajele de basm întruchiparea fenomenelor naturii.

Lang este de părere că basmele nu sunt altceva decât reprezentări ale unor realități străvechi, realități care s-au născut independent la diferite popoare din substratul de credințe primitive. Deci, asemănările dintre basme se datorează faptului că, pe același nivel al dezvoltării, în locuri diferite din punct de vedere geografic, au apărut credințe, obiceiuri și creații artistice similare.

La noi, Lazăr Șăineanu este adeptul teoriei lui Sir James Frazer care, în urma colectării și analizării practicilor rituale, credințelor și ceremonialurilor indienilor din America, indigenilor din Australia și negrilor din Africa de Sud, concluzionează că toate popoarele care parcurg aceleași etape ale dezvoltării culturale produc bunuri culturale de același fel. Asta explică poligeneza basmelor și transmiterea lor, datorită conservării prin tradiție a credințelor și obiceiurilor care le-au generat.

---

[4] Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, Editura didactică și pedagogică, 1976, p.85, apud Lazăr Șăineanu, *Basmele românilor*, București, 1895, p. 207

Teoriile antropologice privind originea narațiunii populare de la jumătatea secolului XX nu mai sunt interesate de timpul sau locul unde au apărut temele și motivele basmului, ci care este originea narațiunii orale ca gen. Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu notează faptul că: *„teoria originii totemice, elaborată de Arnold van Gennep, argumentată prin numărul mare de animale care apar în basme și prin rolul pe care acestea îl au în desfășurarea și finalizarea acțiunii implică ipoteza evoluției și transformării speciilor, schema succesiunii transformărilor fiind următoarea: credințe totemice→legende totemice→mit→legenda propriu-zisă→basmul și legenda eroică."*[5]

Teoria ritualistă așază legenda în rit pentru că pune practicile magice legate de animalul totemic înaintea legendei totemice. Pornind de la teoria lui Arnold van Gennep, V.I. Cicerov reușește să reconstituie metamorfoza unei legende totemice despre urs în basm. Începuturile metamorfozei apar atunci când puterea animalului se transmite omului. Așadar, Cicerov concluzionează că așa apar legendele totemice care istorisesc întâmplări ale omului în legătură cu totemul, iar când se pierde credința în totem, legenda se transformă în basm sau snoavă. În aceeași linie a cercetărilor lui Cicerov, „ *E. M. Meletinski concluzionează că: legendele care fac parte din sistemul vechi de credințe au coexistat cu povestirea întâmplărilor din viața cotidiană la un mod fabulos. În aceste fel s-au elaborat elementele povestirii populare, care s-a constituit ca formă și categorie artistică numai când eroul ei a devenit, în locul animalului totemic, omul cu tendința lui de a domina natura. Momentul genetic îl constituie desprinderea din sincretism la sfârșitul perioadei comunei primitive."*[6]. Lumea fabuloasă a basmului popular sau cult are legătură cu mitul, cu simbolul și cu ritul.

Basmul focloric are structură epică amplă ce cuprinde aspecte ale ritualității, intruziunea fantasticului prin evenimente și personaje, caracteristica metamorfozelor. Există o subspecie a basmului intitulată basm legendar și diferența dintre basm și legendă este dată de metamorfozele ireversibile în cazul legendei și reversibile în cazul basmului.

Deci, având în vedere cele spuse mai sus, succesorul mitului este legenda nu basmul așa cum credeau romanticii. Școala mitologică a lui Max Müller explică modurile în care lumea a apărut, iar prin funcția ontologică a povestitului, legenda le întemeiază realitatea , semnificația și existența.

Legenda cuprinde narațiuni orale care explică un fapt care s-a întâmplat în realitate sau se consideră a se fi întâmplat în realitate printr-un simbol narativ care are motiv de ordin supranatural. De aceea legendele sunt considerate ca aparținând pseudoștiințelor pentru că se bazează pe reprezentări imaginare. Arnold van Gennep considera că legenda totemică provenea din credințele totemice primare și era diferită de legenda propriu-zisă, ulterioară mitului totemic. Legenda nu este o specie folclorică foarte stereotipă precum basmul fantastic, dar este mai formalizată decât basmul animalier sau snoava. Legenda luminătorilor mari, soarele și luna, spune că soarele luminează ziua și luna luminează noaptea și nu se întâlnesc niciodată pe cer; ciocârlia zboară numai spre înaltul cerului; floarea-soarelui este făcută să-și întoarcă fața după mișcarea soarelui pe cer; rândunica poate fi recunoscotă după coada în formă de furculiță, vrabia trăiește mult , iar licuricii pot fi zăriți luminând noaptea. Toate aceste particularități au fost observate de om de-a lungul timpului. Etiologiile sunt imaginar fantastice, în credința populară ele erau crezute și aveau valoare de adevăr. Zborul ciocârliei era explicat astfel în legendă și se aseamănă cu legenda despre floarea-soarelui: ciocârlia a fost odată o fată de împărat care s-a îndrăgostit iremediabil de soare considerându-l de o frumusețe absolută. Furioasă pe îndrăznela ei, mama soarelui a blestemat-o să se transforme într-o pasăre care să cutreiere cerul în zbor perpendicular plângând după soare, zborul ei fiind considerat un deznodământ al unei pasiuni erotice.Tot pasiunea erotică a generat și călătoria contiună a soareluin și a lunii pe cer fără a se întâlni vreodată. Legenda

[5] Ibidem, p.18
[6] Ibidem, p. 21

cucului are etiologii diferite pentru că pe de o parte el era cunoscut ca fiind un hoț care i-a furat caii Sfântului Petru și din acest motiv sfântul l-a blestemat să se transforme într-o pasăre neagră/ piaza-rea și să-și strige singur numele, iar pe de altă parte, cucul vine din povestea a doi frați pe nume Dedu și Cucu care se rătăcesc în pădure, speriați fiind de fiarele sălbatice. Dedu nu-l mai găsește pe Cucu și-l caută strigându-l pe nume. Ca să nu mai sufere că nu-l găsește este transformat într-o pasăre care-și strigă fratele pe nume, aici cucul este simbolul înstrăinării.

Este specia genului narativ care îndeplinește o funcție etiologică definitorie, adică suma explicațiilor date de legendă alcătuiește, după cum spunea Fr. Hebbel „*o enciclopedie a cunoștințelor populare*". Legenda este de fapt continuatoarea mitului pentru că întemeiază noima(sensul) a ceva astfel încât faptele, entitățile din legende devin realități semnificative abia după ce legenda le întemeiază semnificațiile proprii.

În folclorul românesc, exegeții au identificat patru tipuri de legende: istorice, religioase, etiologice și mitologice. Legendele mitologice povestesc întâmplări cu ființe supranaturale pe care le găsim și în basme, balauri, zmei, zgripțuroaice, cu rolul de cunoaștere imaginară și rol explicativ pentru că ele istorisesc credințe străvechi populare. Prin structura lor, legendele etiologice sunt atribuite tot legendelor mitologice deoarece explică universul fizic(cerul, astrele, fenomenele naturale, formele de relief ciudate, flora, fauna). Limbajul artistic al legendelor etiologice se individualizează prin imagini și forme expresive care se regăsesc și în basmele fantastice, tradițiile și credințele populare, dar pe care le adaptează pentru a evidenția funcția de explicare și semnificare. Legendele istorice fac referire la evenimente, personaje și eroi populari consemnați de istorie față de care oamenii au simțit o admirație profundă. Temele vehiculate în legendele istorice nu sunt foarte vechi pentru că s-a observat că ele rezistă în memoria populară cca 150 de ani și la început sunt transmise pe cale orală. Cele mai multe legende românești se referă la faptele de biruință și ctitoriile lui Ștefan cel Mare, la faptele dreptății lui Cuza sau la faptele de vitejie ale haiducului Pintea (aici legendele având un pronunțat caracter local). Legendele religioase se bazează pe mitologia creștină autohtonă , sunt de origine livrescă și apocrifă, se referă la personaje biblice cum ar fi Sfântul Ilie, Sfântul Nicolae sau Sfântul Petru. Povestea vieții Sfântului Petru a cunoscut o largă circulație de aceea s-a transformat căpătând alte accente decât cele inițiale religioase regăsindu-se în snoave, istorisind uneori situații comice cu caracter moralizator.

Logica legendei este formulată sau văzută ca silogism deoarece prin ea se adeverește o realitate care nu se confirmă în lumea reală căreia i se conferă statutul de premisă majoră; se prezintă o întâmplare majoră ca importanță, ieșită din comun și ireversibilă în consecințele ei, căreia i se acordă statutul de premisă minoră și prin joncțiunea celor două premise se formulează o concluzie privind starea actuală a entității a cărei noimă (semnificație eclatantă) se relevă astfel. Entitatea „explicată" astfel aparține lumii obișnuite de a cărei realitate nu se poate îndoi nimeni. De exemplu, o fată frumoasă se îndrăgostește de Soare și din cauza acestei iubiri nefirești este blestemată să nu se mai poată mișca din loc și ca urmare a blestemului, ea se metamorfozează în floarea-soarelui care pentru totdeauna își va întoarce fața care imită soarele către soare.

Ioan Viorel Boldureanu ,în cartea care descrie universul legendei românești, a observat că entitățile explicate de legendă devin personaje de legendă atunci când devin viețuitoare ale lumii reale și drept urmare, aplicând acest criteriu, legendele au fost clasificate tematic astfel:legende etiologice care prin temă se referă la cele „dintru începuturi", legende cosmogonice care se desprind din cele etiologice și povestesc facerea lumii și lucrarea demiurgilor, legendele despre viețuitoarele cerului și ale apelor, legendele despre viețuitoarele pământului inclusiv omul și felurile lui: eroii, sfinții, căpcăunii, strigoii, legendele despre sfârșitul lumii.

Datorită valorii sale literare, legenda folclorică a fost sursă de inspirație pentru Ion Heliade Rădulescu, Lucian Blaga, Mihai Eminescu.

Mitul și legenda au rolul de a povesti evenimente explicative. Prin mit ni se revelează arhetipul, adevărul absolut, modelul exemplar al umanității, iar prin legendă, care este specie a genului epic popular, ni se prezintă întâmplările într-o succesiune de momente. Mitul justifică existența umană și-i permite omului să-și explice lumea în raport cu fenomenele ei, iar legenda, prin caracterul ei explicativ, ține de demonstrarea unui adevăr anume care ține de tradițiile culturale ale unui grup anume.

S-a observat că mitul este transmis și ușor de înțeles prin literatură, iar Georges Dumézil este de părere că societatea modernă are posibilitatea să cunoască miturile lumii străvechi doar prin literatură pentru că mitul vine din timpuri străvechi în care s-a transmis oral și odată intrat în literatură, aceasta îl păstrează și transmite fără ca ea însăși prin aceasta să devină neapărat o capodoperă. Dacă mitul aparține unei ordini eterne a lumii, literatura se raportează la istoria și evoluția lumii.

BIBLIOGRAPHY

Angelescu, Silviu, *Mitul și literatura,* București, Editura Univers, 1999.

Bârlea, Ovidiu, *Mică enciclopedie a poveștilor românești,* Craiova, Editura Aius, 2014

Boldureanu, Ioan, Viorel, *Cultură tradițională orală,*Timișoara, Editura Marineasa, 2006

Coman, Mihai, *Izvoare mitice*, București, Editura Cartea Românească, 1980

Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul,*(trad. de Brândușa Prelipceanu), București, Editura Humanitas, 1995

Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală,* București, Editura Albatros, 1995

Lévy Strauss, Claude, *Antropologie culturală*, București, Editura Meridian, 1988

Pînzaru, Ioan, *Cercetare estetică a oralității,* București, Editura Univers, 1989

Pop, Mihai, Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1976

PREPARING FOR THE CHANGING ROLES OF LIBRARY STAFF. SKILLS ASSESSMENT AND TRAINING NEEDS IN PUBLIC LIBRARIES

Camelia-Irina Căldăruşă
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: Public libraries are facing a paradigm shift due to users' changing cultural behaviors and needs, economic and social turbulences, and digital transformation. In this new environment, library workers increasingly have difficulties in facing the ongoing change. This article deals with the skills that library professionals require in order to perform new and various types of work tasks, and the subsequent training needs of librarians. Data were collected by means of a questionnaire directed to all staff in an Italian Public Library Network. The findings reveal the need to offer learning paths with a strong vocational component. Possible action points for public libraries managers in order to sustain organisational learning are envisioned.

Keywords: skills assessment, organisational learning, training needs, public libraries, change management

Introducere

Bibliotecile publice se află în plin proces de redefinire – spațiile fizice ale bibliotecilor publice devin locuri pentru interacțiune socială, învățare continuă și cetățenie activă (Cherinet, 2018). Pentru a răspunde în mod adecvat și proactiv la această nouă paradigmă, personalul bibliotecar va fi nevoit să dobândească și să dezvolte noi competențe și cunoștințe (Thanuskodi, 2015).

Evoluția bibliotecilor publice de la spații pentru găzduirea pasivă a colecțiilor de cărți și a altor materiale media la spații culturale active în cadrul cărora membrii comunităților socializează, trăiesc experiențe noi și își dezvoltă propriul bagaj de cunoștințe, atrage după sine necesitatea ca bibliotecarii să dispună de abilități interpersonale foarte bune astfel încât să fie în măsură să interacționeze, să colaboreze și să negocieze în mod eficient cu colegi, utilizatori și membri ai altor instituții (CILIP, 2017; Romas, 2007). De asemenea, nevoia continuă de inovare a spațiilor și serviciilor de bibliotecă implică necesitatea ca personalul bibliotecar să dispună de competențe de proiectare de noi servicii, soluționare a problemelor, creativitate, și abilități manageriale. Sunt de asemenea importante competențele pedagogice și de facilitare a cursurilor organizate în cadrul bibliotecilor și, în cazul activităților dedicate copiilor, competențele de animator. Conform unor studii, un rol fundamental pe care îl va avea bibliotecarul în viitor este acela de facilitator al proceselor de învățare continuă, ghidând utilizatorii în găsirea informațiilor necesare și în evaluarea critică a resurselor informaționale (Bell & Shank, 2004; Thanuskodi, 2015).

Personalul bibliotecilor publice va trebui de asemenea să dispună de competențe de advocacy astfel încât să comunice în mod eficient serviciile de bibliotecă, să încurajeze participarea activă a utilizatorilor la activitățile desfășurate și să atragă sprijinul altor instituții (publice și private). La acestea se adaugă competențe de marketing și comunicare eficientă (scrisă și vizuală) în mediile online (Jokitalo, 2015; Sarasvathy et.al., 2012; Warrier et.al., 2015).

Noul rol al bibliotecii publice implică aşadar, necesitatea definirii de strategii şi metodologii pentru ca personalul bibliotecar să îşi însuşească şi să îşi dezvolte competenţe care în mod tradiţional nu aparţin sectorului biblioteconomic.

Obiective şi metode de cercetare

Prin acest studiu ne propunem să investigăm care sunt competenţele de care dispun angajaţii din bibliotecile publice, care sunt principalele nevoi de formare şi de reprofilare profesională în contextul noilor roluri pe care bibliotecile publice le ocupă în cadrul comunităţilor, şi care sunt cele mai eficiente metode şi tehnici formative prin care bibliotecarii pot dezvolta noi competenţe.

Prezentul studiu a fost efectuat în cele 25 de biblioteci publice ce aparţin Sistemului Bibliotecar Milano (Milano, Italia). Culegerea datelor a fost efectuată cu ajutorul unui chestionar online (în limba italiană) administrat tuturor angajaţilor, indiferent de rolul ocupat (atât roluri de execuţie, cât şi roluri de conducere) sau de tipologia de contract (atât pe perioadă determinată, cât şi nedeterminată). Chestionarul a fost administrat prin intermediul platformei digitale SurveyMonkey, în perioada 1-30 septembrie 2019, iar datele au fost colectate astfel încât anonimatul participanţilor la studiu să fie păstrat. Chestionarul a fost împărţit în mai multe secţiuni:

1) Date personale (grupă de vârstă, încadrare contractuală, rol, îndatoriri de muncă frecvente);
2) Studii şi cursuri de pregătire profesională;
3) Autoevaluare a nivelului de cunoştinţe şi a nevoilor de formare în domenii specifice precum:
   a) *Competenţe biblioteconomice* (tehnici de reference, managementul colecţiilor, promovarea resurselor digitale, provarea lecturii, crearea de bibliografii tematice, căutări în baze de date/catalog OPAC, organizarea spaţiilor, instruirea şi educarea utilizatorilor, etc.);
   b) *Competenţe transversale* (facilitarea activităţilor de grup, competenţe de formator, interacţiunea cu categorii diverse de utilizatori de bibliotecă, comunicare eficientă, limbi străine, tehnici de negociere, competenţe multiculturale, etc.);
   c) *Competenţe manageriale* (managementul proiectelor, managementul grupurilor de lucru, gestiunea parteneriatelor şi a colaborărilor inter-instituţionale, planificare strategică, fundraising, instrumente de analiză a impactelor sociale şi economice ale bibliotecii, marketing, advocacy, etc.);
   d) *Competenţe tehnico-informatice* (software pentru crearea de documente scrise şi prezentare, foi de calcul, software pentru grafică şi video, software pentru analiza datelor, instrumente pentru colaborarea la distanţă, social media, etc.).
4) Metode şi instrumente de formare preferate pentru dobândirea de noi competenţe.

Rezultate şi discuţii

Au fost colectate 120 de răspunsuri, toţi partcipanţii la studiu având un contract de muncă pe perioadă nedeterminată. Aproape jumătate din participanţii la studiu (45%) au vârste cuprinse între 46 şi 55 de ani; 29% - vârste între 55 şi 65 ani; 20% - vârste între 36 şi 45 ani; 6% - vârste între 26 şi 35 ani. În ceea ce priveşte dimensiunea bibliotecii în care lucrează participanţii la studiu, 88% dintre aceştia lucrează în biblioteci cu peste 6 angajaţi, 11% lucrează în biblioteci cu 4/5 angajaţi, în timp ce 1% dintre participanţii la studiu lucrează în biblioteci mici cu doar 2/3 angajaţi.

Principalele activități pe care le desfășoară participanții la studiu sunt: contactul direct cu utilizatorii de bibliotecă – 77%; organizarea de evenimente pentru promovarea lecturii – 43%; gestiunea colecțiilor (alegerea titlurilor, achiziția de noi resurse, gestiunea livrărilor, facturare, etc.) – 39%; activități pentru copii – 18%; activități administrative – 17%. În ceea ce privește rolul participanților la studiu, 17% dintre aceștia au roluri de conducere sau sunt responsabili pentru anumite funcțiuni ale bibliotecilor, în timp ce restul de 83% au roluri de execuție.

În urma analizei răspunsurilor la întrebările legate de nivelul actual de cunoștințe și nevoile de formare/instruire ale bibliotecarilor angajați în cadrul Sistemului Bibliotecar Milano s-au obținut următoarele rezultate:

a) Competențe biblioteconomice

Competențele biblioteconomice considerate a fi cele mai utile pentru desfășurarea sarcinilor de lucru și activităților în bibliotecă au rezultat a fi:

- Tehnici și instrumente de reference (62%);
- Promovarea resurselor digitale (ebooks, reviste online, etc.) (47%);
- Formarea utilizatorilor și alfabetizarea informațională a acestora (45%);
- Dezvoltarea colecțiilor (36%);
- Promovarea lecturii (35%);
- Instruirea utilizatorilor cu privire la utilizarea instrumentor și resurselor digitale (34%);
- Crearea de bibliografii tematice (26%).

Prin raportarea subiectelor de pregătire considerate a fi cele mai utile pentru desfășurarea sarcinilor de lucru la vârsta participanților la studiu, s-au obținut următoarele rezultate:

- Pentru angajații cu vârste până în 45 de ani, cele mai importante subiecte de pregătire biblioteconomică sunt Tehnicile și instrumentele de reference și Formarea utilizatorilor;
- Bibliotecarii cu vârste între 46 și 55 de ani sunt interesați cu precădere de dezvoltarea de competențe de Promovare a resurselor digitale și de Tehnicile și instrumentele de reference;
- Bibliotecarii cu vârste de peste 56 de ani sunt interesați mai ales de Tehnici și instrumente de reference, Formarea utilizatorilor și alfabetizarea informațională a acestora, Crearea de bibliografii tematice.

În urma autoevaluării nivelului de competențe biblioteconomice (folosind o scală de autoevaluare de la 1 la 5, în care 1 reprezintă un nivel de cunoaștere foarte slab și 5 reprezintă un nivel de cunoaștere foarte bun), cele mai deficitare au rezultat a fi:

- Recondiționarea cărților antice (nivel mediu 1,59);
- Proiectarea de servicii inovative (precum *library of things, library of artworks*, etc.) (nivel mediu 1,88);
- Organizarea de cursuri și evenimente cu caracter educativ (nivel mediu 2,15);
- Folosirea de tehnici expoziționale (merchandising) pentru organizarea spațiilor de bibliotecă (nivel mediu 2,40);
- Promovarea resurselor digitale (nivel mediu 2, 83);
- Instruirea utilizatorilor cu privire la utilizarea instrumentor și a resurselor digitale (nivel mediu 2,89).

Dacă raportăm autoevaluarea nivelului de competențe biblioteconomice la grupele de vârstă ale participanților la studiu, rezultă următoarele deficiențe în funcție de vârstă:

– Pentru bibliotecarii cu vârste de până în 45 de ani, au rezultat nivele scăzute de competențe de Organizare de evenimente cu caracter educativ și Proiectarea de servicii inovative (precum *library of things, library of artworks,* etc.);

– Pentru bibliotecarii cu vârste de peste 46 de ani, cele mai slabe nivele de cunoaștere s-au înregistrat în domeniile: Tehnici expoziționale pentru organizarea spațiilor, Organizarea de evenimente cu caracter educativ, Proiectarea de servicii inovative (precum *library of things, library of artworks,* etc.);

– În ansamblu, indiferent de vârsta participanților la studiu, nivelele cele mai scăzute de cunoaștere s-au înregistrat în următoarele domenii: Proiectarea de servicii inovative (precum *library of things, library of artworks,* etc.), Organizarea de evenimente cu caracter educativ, Recondiționarea cărților antice.

Raportat la rolul ierarhic, cei care ocupă roluri de conducere consideră necesare activități de instruire/formare în domenii precum: Promovarea resurselor digitale (ebook, reviste online etc.), Organizarea de evenimente cu caracter educativ, Proiectarea de servicii inovative și Recondiționarea cărților antice.

b) Competențe transversale

Competențele transversale considerate a fi cele mai utile pentru desfășurarea sarcinilor de lucru și activităților în bibliotecă au rezultat a fi:

– Munca în echipă (60%);

– Soluționarea problemelor (51%);

– Interacțiunea cu categorii variate de utilizatori (copii, adolescenți, persoane cu nevoi speciale, persoane vârstnice, etc.);

– Abilități relaționale multiculturale și Limbi străine (35%).

Raportând subiectele de pregătire considerate a fi cele mai utile pentru desfășurarea sarcinilor de lucru la vârsta participanților la studiu, s-au obținut următoarele rezultate:

– Bibliotecarii cu vârste de până la 35 de ani consideră ca fiind importantă dezvoltarea de noi competențe în domeniile: Abilități relaționale multiculturale, Munca în echipă, Limbi străine, Managementul timpului;

– Bibliotecarii cu vârste de peste 35 de ani consideră ca fiind importantă dezvoltarea de noi competențe în domeniile: Munca în echipă, Competențe de formator, Comunicare eficientă (vizuală și scrisă).

În urma autoevaluării nivelului de competențe transversale (folosind o scală de autoevaluare de la 1 la 5, în care 1 reprezintă un nivel de cunoaștere foarte slab și 5 reprezintă un nivel de cunoaștere foarte bun), cele mai deficitare au rezultat a fi:

– Competențe de formator (nivel mediu 2,52);

– Tehnici de negociere (nivel mediu 2,53);

– Facilitarea și conducerea activităților de grup (nivel mediu 2,65);

– Încurajarea și susținerea cetățeniei active (nivel mediu 2,78);

– Abilități relaționale multiculturale (nivel mediu 2,84);

– Managementul timpului (nivel mediu 2,92).

Prin raportarea autoevaluării nivelului de competențe transversale la grupele de vârstă, au rezultat următoarele nevoi de instruire/formare:

– Bibliotecari cu vârste de până la 35 de ani: Interacțiune eficace cu categorii diverse de utilizatori, Tehnici de negociere, Competențe de formator;

– Bibliotecari cu vârste cuprinse între 36 și 55 de ani: Competențe de formator; Încurajarea și susținerea cetățeniei active, Tehnici de negociere, Facilitarea și conducerea activităților de grup;

– Bibliotecari cu vârste de peste 56 de ani: Limbi străine, Competențe de formator, Abilități relaționale multiculturale, Managementul timpului.

Dacă ne raportăm la dimensiunea bibliotecii în care participanții la studiu își desfășoară activitatea, observăm unele diferențe în ceea ce privește necesitățile de instruire/formare:

– În bibliotecile de dimensiuni mici (cu mai puțin de 4 angajați), este nevoie de instruire/formare în: Managementul timpului, Munca în echipă, Tehnici de negociere, Competențe de formator, Facilitarea și conducerea activităților de grup;

– În bibliotecile de dimensiuni mai mari, cu peste 4 angajați, nevoia de instruire/formare este mai puternică în domeniile: Încurajarea și susținerea cetățeniei active, Abilități relaționale multiculturale, Tehnici de negociere.

Prin raportarea la nivelul ierarhic al participanților la studiu a rezultatelor, s-a observat că cei care ocupă un rol de conducere consideră drept fundamentală pentru organizație dezvoltarea de Abilități relaționale multiculturale și cunoașterea de Limbi străine. Cei cu roluri de execuție în schimb, consideră necesară dezvoltarea de Competențe de formator, de Facilitare și conducere a activităților de grup, de Încurajare și susținere a cetățeniei active, Abilități relaționale multiculturale și Tehnici de negociere.

c) Competențe manageriale

Competențele manageriale considerate a fi cele mai utile pentru desfășurarea sarcinilor de lucru și activităților în bibliotecă au rezultat a fi:

– Managementul grupurilor de lucru (58%);

– Marketing și Advocacy (activități de promovare a serviciilor de bibliotecă și de comunicare a valorii adăugate aduse de către biblioteci în cadrul comunităților locale) (48%);

– Managementul proiectelor (definirea obiectivelor, etapelor, definirea necesarului de resurse, etc.) (44%);

– Audience development (extinderea și diversificarea utilizatorilor de bibliotecă) (29%).

În urma autoevaluării nivelului de competențe manageriale (folosind o scală de autoevaluare de la 1 la 5, în care 1 reprezintă un nivel de cunoaștere foarte slab și 5 reprezintă un nivel de cunoaștere foarte bun), cele mai slabe au rezultat a fi:

– Tehnici de fundraising (nivel mediu 1,51);

– Redactarea de proiecte pentru obținerea de finanțare din fonduri naționale și internaționale (nivel mediu 1,68);

– Tehnici și instrumente pentru analiza performanței sociale și economice a bibliotecii (nivel mediu: 2,16);

– Planificare strategică (nivel mediu: 2,16);

– Managementul parteneriatelor și colaborărilor inter-instituționale (nivel mediu: 2,20);

– Audience development (extinderea și diversificarea utilizatorilor de bibliotecă) (nivel mediu: 2,22).

În ceea ce privește autoevaluarea nivelului de competențe manageriale în raport cu grupele de vârstă, au rezultat următoarele nevoi de instruire/formare:

– Bibliotecarii cu vârste de până în 35 de ani au raportat nivele scăzute de cunoaștere în domeniile: Managementul parteneriatelor și colaborărilor inter-

instituționale, Tehnici și instrumente pentru analiza performanței sociale și economice a bibliotecii, Planificare strategică, Marketing și Advocacy (activități de promovare a serviciilor de bibliotecă și de comunicare a valorii adăugate aduse de către biblioteci în cadrul comunităților locale), Audience development (extinderea și diversificarea utilizatorilor de bibliotecă);

– Pentru bibliotecarii cu vârste de peste 36 de ani, s-au înregistrat niveluri scăzute de competențe de Planificare strategică, Tehnici și instrumente pentru analiza performanței sociale și economice a bibliotecii, Managementul grupurilor de lucru, Audience development (extinderea și diversificarea utilizatorilor de bibliotecă);

– Per ansamblu, autoevaluarea competențelor manageriale a scos la iveală nivele slabe pentru toate categoriile de vârstă, fiind deosebit de slabe mai ales în domenii precum Tehnicile de fundraising și Redactarea de proiecte pentru obținerea de finanțare din fonduri naționale și internaționale.

Raportând datele la nivelul ierarhic al participanților la studiu, a rezultat că cei care ocupă un rol de conducere consideră drept fundamentală pentru organizație dezvoltarea de competențe de Managementul parteneriatelor și colaborărilor inter-instituționale, Planificare strategică, Redactarea de proiecte pentru obținerea de finanțare din fonduri naționale și internaționale și Tehnici de fundraising. Nu există însă diferențe remarcabile în ceea ce privește nevoile de formare managerială raportate la dimensiunile bibliotecii de apartenență.

d) Competențe tehnico-informatice

Competențele de natură tehnico-informatică considerate a fi cele mai utile pentru desfășurarea sarcinilor de lucru și activităților în bibliotecă au rezultat a fi:

– Comunicare eficace folosind social media (60%);
– Software pentru realizarea de prezentări (42%);
– Software pentru analiza, interpretarea și reprezentarea grafică a datelor (38%);
– Instrumente pentru crearea de sondaje și colectarea de date (28%).

Participanții la studiu și-au autoevaluat competențele tehnico-informatice (folosind o scală de autoevaluare de la 1 la 5, în care 1 reprezintă un nivel de cunoaștere foarte slab și 5 reprezintă un nivel de cunoaștere foarte bun), iar cele mai slabe au rezultat a fi:

– Crearea și montarea de materiale video (nivel mediu 1,78);
– Instrumente pentru crearea de sondaje și colectarea de date (ex. Google-Form, Survey-Monkey, etc.) (nivel mediu 1,90);
– Software pentru analiza, interpretarea și reprezentarea grafică a datelor (nivel mediu 1,99);
– Software pentru grafică și manipulare a imaginilor (ex. PhotoShop, InDesign, etc.) (nivel mediu: 2,10);
– Instrumente pentru colaborarea la distanță (chat-uri, calendare de echipă, spații online de colaborare și stocare de materiale, Skype, software pentru videoconferință, etc.) (nivel mediu 2,35);
– Comunicare eficace folosind social media (nivel mediu 2,62);
– Software pentru realizarea de prezentări (PowerPoint, etc.) (nivel mediu 2,85).

Raportând subiectele de pregătire considerate a fi cele mai utile pentru desfășurarea sarcinilor de lucru la vârsta participanților la studiu, s-au obținut următoarele rezultate:

– Bibliotecarii cu vârste de până în 35 de ani au raportat interes major în dezvoltarea de competențe în domeniile: Comunicare eficace folosind social media și Foi de calcul (ex. Excel, alte soft-uri pentru calcul);

– Pentru bibliotecarii cu vârste cuprinse între 36 de ani și 55 de ani, s-a înregistrat un interes crescut pentru participarea la cursuri ce au drept obiectiv dezvoltarea de cunoștințe de Comunicare eficace folosind social media, Software pentru grafică și manipulare a imaginilor (ex. PhotoShop, InDesign, etc.) și Software pentru realizarea de prezentări (PowerPoint, etc.);

– Bibliotecarii cu vârste de peste 56 de ani în schimb au raportat o disponibilitate mai accentuată pentru participarea la activități formative pentru utilizarea de Software pentru producerea de documente scrise (Word, etc.) și Comunicare eficace folosind social media.

Rezultă tendința generală de diminuare a cunoștințelor și abilităților tehnico-informatice o dată cu avansarea în vârstă. Prin raportarea rezultatelor legate de competențele tehnico-informatice la rolul ierarhic, a rezultat că cei care nu ocupă roluri de management consideră importantă organizarea de cursuri de Software pentru grafică și manipulare a imaginilor (ex. PhotoShop, InDesign, etc.), Instrumente pentru colaborarea la distanță (chat-uri, calendare de echipă, spații online de colaborare și stocare de materiale, Skype, software pentru videoconferință, etc.), Comunicare eficace folosind social media și Crearea și montarea de materiale video.

Metode și instrumente de formare preferate pentru dobândirea de noi competențe

Sondajul arată ca 91% dintre participanții la studiu se consideră motivați și/sau dornici să dobândească și/sau dezvolte noi competențe (în oricare dintre cele patru categorii analizate anterior), în timp ce aproximativ 87% dintre cei care au răspuns consideră cursurile și/sau inițiativele pentru instruirea personalului foarte utile sau utile pentru dobândirea/dezvoltarea de noi competențe și abilități. Se observă, de asemenea, că indiferent de categoria de vârstă, circa 65% dintre participanții la studiu consideră deosebit de necesară reprofilarea profesională.

În ceea ce privește metodele și instrumentele de formare pentru dobândirea de noi competențe, există o preferință majoră pentru:

– Instruirea practică (training on the job) (66%);
– Cursuri frontale (58%);
– Vizite la biblioteci inovative din țară și din străinătate (45%);
– Ateliere/workshop-uri pentru schimbul de experiență și de competențe între colegi (34%).

Prin raportarea metodelor de formarea preferate la grupele de vârstă ale participanților la studiu, a rezultat că indiferent de vârstă, participanții la studiu preferă formele de instruire profesională practică, formarea prin cursuri frontale și vizite la biblioteci inovative (din Italia și din străinătate). Un aspect particular este acela că, pe lângă aceste modalități de formare, participanții la studiu cu vârste de peste 56 de ani preferă și atelierele/workshop-urile pentru schimbul de experiență și de competențe între colegi.

Diferențe mai pregnante de preferințe privind metodele de formare se remarcă prin raportarea rezultatelor la dimensiunea bibliotecii de apartenență: în bibliotecile cu mai puțin de 5 angajați sunt preferate vizitele la biblioteci inovative (din Italia și din străinătate), instruirea profesională practică, atelierele/workshop-urile pentru schimbul de experiență și de competențe între colegi și rotirea rolurilor în bibliotecă; în timp ce în bibliotecile cu un personal mai mare de 6 angajați sunt preferate instruirea profesională practică (pregătirea la locul de muncă) și formarea prin cursuri frontale.

Concluzii și propuneri

Acest studiu a scos la iveală faptul că dobândirea unui set adecvat de competențe și formarea profesională continuă sunt instrumente pentru înfruntarea atât a provocărilor de natură socio-economică din sectorul bibliotecilor publice (precum: noile comportamente de consum cultural ale persoanelor, comunități multiculturale, constrângeri bugetare, etc.), cât și a schimbărilor de paradigmă cu privire la rolul bibliotecii publice (ca centru comunitar, spațiu pentru socializare și pentru formarea continuă). În acest context, una dintre abilitățile necesare va fi capacitatea de a face față schimbării în primă persoană, dar și de a-i sprijini pe ceilalți (colegi, utilizatori de biblioteci, membri ai comunității) în înfruntarea schimbărilor. Abilitățile interpersonale sunt fundamentale atât pentru munca în echipă și pentru colaborarea/parteneriatele cu stakeholderi multipli (ex. fundații, alte instituții publice, companii, furnizori, etc.), cât și pentru comunicarea eficace cu utilizatorii de bibliotecă într-o societate tot mai multiculturală și cu nevoi de cunoaștere, informare și interacțiune socială tot mai variate.

Noile roluri ale bibliotecii publice în cadrul comunităților implică necesitatea ca bibliotecarii să dispună de competențe de advocacy astfel încât aceștia să fie în măsură să atragă participarea activă a cetățenilor la activitățile, programele și serviciile bibliotecii, precum și să comunice în mod eficient și pro-activ valoarea culturală și socială a bibliotecilor publice față de entități publice sau private cu scopul de a atrage noi fonduri și finanțări.

Inovarea continuă a spațiilor și serviciilor de bibliotecă, o altă dimensiunea a schimbării de paradigmă în cadrul sectorului biblioteconomic, impune dobândirea/dezvoltarea de competențe de proiectare de noi servicii inspirându-se din bunele practici naționale și internaționale. Noul context presupune, de asemenea, că bibliotecarul devine tot mai mult organizator de activități educative, formator și facilitator, având nevoie așadar de competențe pedagogice și de facilitare.

Transformarea digitală și noile instrumente tehnologice implică dobândirea de cunoștințe de marketing digital, comunicare eficace cu membrii comunităților și cu varii stakeholderi folosind instrumentele digitale și social media. Evoluția tehnologică presupune de asemenea capacitatea de proiectare de soluții digitale astfel încât toți membrii comunității să poate avea acces la informație și la resursele bibliotecii.

Noua paradigmă este o provocare nu doar pentru bibliotecari, ci și pentru managerii de bibliotecă. Aceștia vor trebui să pună la punct strategii pe termen scurt, mediu și lung pentru susținerea și încurajarea proceselor de învățare organizațională continuă, pentru dezvoltarea de sisteme de gestiune a cunoașterii organizaționale, alocarea de resurse financiare și temporale pentru formarea și auto-formarea personalului și crearea unei culturi organizaționale orientate către învățare continuă și experimentare. Aceste strategii vor trebui definite astfel încât să fie luate în considerare nevoile de formare specifice identificate în baza vechimii profesionale, dimensiunii bibliotecii și caracteristicilor publicului țintă.

Pentru crearea unor astfel de strategii, managerii de bibliotecă ar putea pleca de la împărtășirea și definirea obiectivelor strategice împreună cu proprii angajați prin metode precum proiectarea participativă sau co-design. Aceste acțiuni inițiale vor asigura crearea unei înțelegeri comune a felului în care se prefigurează noua identitate profesională a bibliotecarilor, a rolurilor variate pe care biblioteca publică le are în cadrul comunităților și a obiectivelor organizaționale, asigurând în același timp reducerea rezistenței la schimbare și crearea unui sens de apartenență. Aceeași tactică a definirii participative de obiective și strategii ar putea fi aplicată și în raporturile cu alte instituții publice sau private (companii, ministere, fundații, instituții de învățământ, primării, asociații, etc.) pentru crearea unei viziuni comune asupra modului în care va funcționa sectorul bibliotecilor publice și a profilului profesional viitor al bibliotecarului, plecând de la întrebări precum ”Cine va instrui bibliotecarii?”, ”Care sunt posibilele surse de finanțare a acestor acțiuni?”, ”Ce tipuri de

parteneriate şi colaborări inter-instituţionale s-ar putea pune în practică?", "Care sunt cele mai bune sisteme de formare şi de gestiune a cunoaşterii aplicabile propriului context?".

Este fundamental însă ca toate competenţele definite ca fiind necesare bunei funcţionări a bibliotecii să poată fi conectate la activităţi şi servicii concrete. Cu alte cuvinte, pentru fiecare obiectiv organizaţional ar trebui definit un set concret de competenţe şi abilităţi. O serie de acţiuni ce ar putea fi puse în practică în acest sens sunt:

– Identificarea activităţilor critice/cu impact considerabil asupra performanţelor organizaţiei, şi definirea de abilităţi concrete necesare desfăşurării acelor activităţi;

– Crearea de profiluri de competenţe/abilităţi pentru fiecare poziţie sau activitate (prin profil de competenţe ne referim la ansamblul de comportamente, cunoştinţe şi abilităţi tehnice necesare desfăşurării sarcinilor de lucru) – sugerăm definirea de 6-9 competenţe pentru fiecare categorie principală de activitate;

– Crearea a 4-8 declaraţii de comportament pentru fiecare competenţă în parte.

O altă acţiune pe care managerii de bibliotecă vor trebui să o pună în practică este definirea unui sistem de măsurare şi evaluare a nivelului actual de competenţe şi de cunoaştere din organizaţie, folosind metode de autoevaluare (precum prezentul studiu) şi/sau evaluări formale (ce pot consta în probe practice bazate pe situaţii reale şi/sau teste pe bază de întrebări).

Pe baza rezultatelor obţinute şi prin raportarea acestora la obiectivele prestabilite, managementul bibliotecii va trebui să planifice şi să pună în practică, împreună cu experţi în formarea şi dezvoltarea resurselor umane, modalităţile şi instrumente de formare cele mai adecvate pentru o perioadă de minim doi ani, definind programe de învăţare organizaţională, resurse pentru auto-formare (de exemplu: crearea unei baze de date cu resurse de bune practici internaţionale, calendar actualizat al oportunităţilor de învăţare oferite de alte entităţi, organizarea de ateliere/conferinţe pentru schimbul de experienţă, etc.), ghiduri pentru procesele de selecţie şi de integrare a noilor angajaţi (precum coaching şi mentoring) şi crearea de structuri organizaţionale dedicate proceselor de formare (acestea pot fi structuri: interne, formate din bibliotecari cu competenţe de formator; sau structuri externe, formate din profesionişti ce provin din alte sisteme bibliotecare, profesori universitari, etc.).

În concluzie, o implementare corectă a planurilor de formare şi învăţare organizaţională necesită înţelegerea şi împărtăşirea la nivel de organizaţie a obiectivelor şi a valorii adăugate pe care o aduce formarea şi dezvoltarea personalului bibliotecar, şi a modului în care competenţele şi cunoştinţele bibliotecarilor sunt corelate cu obiectivele organizaţiei şi cu gestiunea resurselor umane (selecţie, dezvoltarea carierei, măsurarea performanţelor, promovări, etc.). Toate acestea presupun însă un grad ridicat de angajament din partea managementului bibliotecilor şi capacitatea acestuia de a crea o cultură organizaţională propice proceselor de învăţare continuă şi de participare activă a angajaţilor la planificarea strategică.

BIBLIOGRAPHY

Bell, S. and Shank, J. (2004). The blended librarian: a blueprint for redefining the teaching and learning role of academic librarians. *College & Research Libraries News*, 65 (7), 372-375.

Cherinet, Y.M. (2018). Blended skills and future roles of librarians. *Library Management*, 39 (1/2), 93-105.

CILIP (2017). Public library skills strategy. *Society of Chief Librarians (SCL) and Institute of Library and Information Professionals (CILIP)*.

Jokitalo, P. (2015). The role of librarians in teaching media skills. *ScandinavianLibrary Quarterly*, 48(4).

Romas, M. (2007). The role of librarians in the 21st century. Paper presented at 35th *ALAP Anniversary forum* on June 8th at UPLB CEAT

Sarasvathy, P., Nambratha, G. and Giddaiah, D. (2012). Changing roles of the librarians in the virtual/digital era. *SRELS Journal of Information Management*, 49 (5), 495-500.

Thanuskodi, S. (2015). *Professional Competencies and Skills for Library and Information Professionals: A Present-Day Scenario.* Alagappa University, Karaikudi.

Warrier, N., Shivarama, J. and Angadi, M. (2015). Role of library and information professionals in Web 3.0 Era. Paper presented at the 10th International CALIBER, March 12-14, Shimla.

THE TEMPTATION OF EROS IN HELIADE RĂDULESCU'S THE ONE WHO FLIES

Alexandru Adrian Diac
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: The aim of this article is to analyze some particular aspects of Heliade Rădulescu's ballad The One Who Flies, the work that became a myth in Romanian literature and culture because it talks about one of the most important feelings a human being: love. Our focus is on the transformations that this experience of love brings in Florica's life. She became wrought up because she feels for the first time the great feeling of love and she does not understand what happens with her. That is why she tries to find the answer at her mother and grandmother, who already felt love years before. The cause of her beahaviour is The One Who Flies, a mythical character who made girls fell in love and then disappeared.

Keywords: myth, love, transformation, feeling, ballad.

Ultimul dintre mituri, așa cum au fost ele stabilite în ordinea ierarhică de către G. Călinescu este acela erotic sau al Zburătorului, care este singurul care face referire directă la sentiment. Dacă celelalte mituri fundamentale puneau sentimentele pe un loc secund, cel de față propune tocmai prevalarea sentimentului, în operele literare în care se reflectă.

Existența acestui mit în spațiul românesc a fost atestată cu mult timp înainte ca G. Călinescu să-și publice istoria, de Dimitrie Cantemir, în *Descriptio Moldaviae*: „Zburătorul este, cred ei, o nălucă, un tânăr foarte frumos, care pătrunde noaptea la fete, dar mai ales la neveste de curând măritate, fără a putea fi văzut de alţii, chiar dacă îl pândesc, şi le spurcă toată noaptea cu iubiri neîngăduite. Am auzit totuşi că unii bărbaţi însuraţi, cărora Titanul le-a plămădit măruntaiele dintr-un lut mai bun, au prins unii zei zburători dintre aceştia, şi, după ce şi-au dat seama că sunt fiinţe corporale, le-au dat pedeapsa meritată”.[1]

Vechimea acestui mit se datorează faptului că el face referire la trăiri universal valabile pentru ființa umană, care indiferent de greutățile prin care a trecut, nu a încetat să iubească. Mult mai recent, s-a pus problema dacă acest mit are, într-adevăr, atributele unui mit, aspectul fiind clarificat de Ion Taloș, care consideră îndreptățită plasarea mitului zburătorului în categoria miturilor fundamentale, în principal datorită vechimii și răspândirii lui: „Mitul *erotic*, al zburătorului, a fost mai puțin cercetat de folcloriști, raport sub care nu poate fi pus pe același plan cu mitul *morții* și cu cel al *creației*. Nu avem un studiu monografic asupra lui, dar el pare să fie la fel de răspândit în mediile folclorice și la fel de vechi ca celelalte două mituri menționate. Poemele *Zburătorul*, de Ion Heliade-Rădulescu, și *Luceafărul*, de M. Eminescu, dovedesc valențele poetice ale mitului și arată ce rol joacă el în mentalitatea și cultura noastră orală și scrisă. Cred că și el merită statutul de *mit fundamental* românesc.”[2] Am mai adăuga acestora faptul că și tema reflectată în acest mit, iubirea, este una de interes, întrucât se manifestă, sub diferite forme, asupra fiecărei ființe umane, punându-și definitiv pecetea asupra existenței sale.

---

[1] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Semne, București, 2004, p.251.
[2] Ion Taloș, *Mitul etnogenezei românilor: universul traianic*, în „România literară”, nr. 33/ 2019 (https://romanialiterara.com/2019/08/mitul-etnogenezei-romanilor-universul-traianic/, accesat: 28.02.2020).

Despre acest mit și personajul din centrul său, G. Călinescu remarcă faptul că este unul care se regăsește și la popoarele vecine, dar cu alte denumiri: ,,Sburătorul (care sub alte nume există și la popoarele înconjurătoare) este un demon frumos, un Eros adolescent, care dă fetelor pubere tulburările și tânjirile întîii iubiri.”[3] Tot în încercarea de a stabili identitatea acestei ființe se remarcă faptul că ,,în credința poporului, Zburătorul e un fel de strigoi, având înfățișarea unui tânăr voinic și frumos care trezește sentimentul iubirii în sufletul tinerelor fete. În literatura romantică, Zburătorul reprezintă însă întruchiparea idealizată a iubitului. El vine în preajma fetei, de obicei în amurg, o ține sub vraja lui toată noaptea și dispare în revărsatul zorilor.”[4]

Preocuparea pentru sentimentul erotic s-a manifestat dintotdeauna în toate domeniile cunoașterii, literatura nefiind o excepție, iar despre inspirația pe care acesta a dat-o scriitorilor și felul în care aceștia au pus în valoare această trăire ridicată la rang de mit prin intruziunea Zburătorului în viața fetelor, G. Călinescu notează că ,,unii au crezut că trebuie să ducă aceste producții spre o sursă romantică, ceea ce este fals, fiindcă unii din poeți nici măcar n-aveau noțiunea temei occidentale. Singura notă romantică este întemeierea pe tradiții populare. Neavând o literatură de analiză a dragostei, a fost firesc ca poeții români să se coboare la momentul primitiv, la mitul invaziunii instinctului erotic la fete. Caracteristică în toate aceste compuneri e totala iraționalitate a crizei.”[5]

Mitul Zburătorului se impune în cultura noastră prin opera lui Ion Heliade Rădulescu, intitulată *Zburătorul* așadar o operă cultă, dar care, totuși, își are izvoarele tot în folclor pentru că ,,își găsește echivalentul folcloric real în domeniul «povestirilor superstițioase»”[6]. Deși creația lui Heliade Rădulescu este cea care impune mitul, filonul este unul adânc înrădăcinat în cultura populară română, fiind exploatat chiar cu mai bine de 100 de ani înainte: ,,Punctul de plecare este mitul zburătorului, așa de răspândit încât îl cita și D. Cantemir. Invaziunea misterioasă a dragostei e surprinsă în plină agresiune (....). Fata în criză de pubertate e doborâtă de o boală necunoscută, explicabilă mitologic și curabilă magic.”[7] Pentru o mai bună înțelegere a imaginilor conturate asupra acestei ființe în cultura română trebuie reținut că ,,Zburătorul este un personaj fantastic, care se arată pe înserat tinerelor fete, le determină să se îndrăgostească de el și apoi dispare.”[8]

De-a lungul timpului s-a pus problema dacă zburătorul este sau nu un mit: ,,deși unii cercetători au negat calitatea de mit a «Zburătorului» în folclorul românesc, considerând mai oportună întrebuințarea altor termeni definitorii, ca de exemplu «motiv folcloric»”, «credință populară» etc. plasarea lui de către G. Călinescu printre «miturile fundamentale»” ale culturii noastre e întru totul îndreptățită. (....) el conține în sine toate atributele unui vechi și important mit.”[9]

Apărută în 1844 în *Curierul românesc*, balada zburătorului este textul care se impune în mentalul cititorilor ca fiind fundamentul mitului erotic, în sensul în care iubirea este văzută ca un element cu accente erotico-tragice ale existenței, chiar dacă autorul nu e primul care exploatează acest nucleu folcloric, dar este primul care îl face larg cunoscut, iar textul său va

---

[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982, p.60.
[4] Fănică N. Gheorghe, *Mihai Eminescu. Analize și sinteze*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1977, p.115.
[5] G. Călinescu, *op.cit*, p.60;
[6] Gheorghe Crăciun (coord.), *Istoria didactică a literaturii române,* Editura Magister/ Aula, Brașov, 1997, p.32..
[7] G.Călinescu, *I. Eliade Rădulescu și școala sa*, Text stabilit și adnotat de Al.Piru, Editura Tineretului, București, 1966, p.65.
[8] Emil Alexandrescu, *Introducere în literatura română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2007, p.117.
[9] I. Oprișan, *La hotarul dintre lumi: studii de etnologie românească*, Editura Saeculum I.O., București, 2006, p.58. (apare și în „Jurnalul literar”, I, nr.19, 14 mai 1990, p. 2).

fi ulterior un punct de plecare pentru numeroşi alţi autori care vor cânta iubiri neîmpărtăşite, fiind unul ,,care se încadrează în încercarea lui Heliade de creare a unei mitologii poetice inspirate din simbolurile emblematice ale tradiţiei."[10]

Tot despre o experienţă fundamentală din viaţa omului se face referire şi în această operă, mai exact despre primele frământări produse de sentimentul erotic, ,,într-un moment misterios, tensionat, de trecere de la vârsta inocenţei spre o altă vârstă, tulburătoare, ale cărei întrebări copleşesc fiinţa."[11]

Opera se deschide cu un monolog liric de tip adresativ ce se întinde pe parcursul a câtorva strofe. Ajunsă la vârsta la care cunoaşte primele manifestări ale sentimentului erotic, fiinţa, copila ce e pe cale să devină femeie, nu îşi explică transformările care se petrec cu trupul şi în sufletul ei: „Vezi, mamă, ce mă doare! şi pieptul mi se bate,/ Mulţimi de vineţele pe sân mi se ivesc;/ Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,/ Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc!"[12] Astfel, ,,confesiunea Floricăi din prima parte exprimă neliniştile tinerei în faţa invaziei nedeslușite a sentimentului iubirii."[13] Apelul la fiinţa care i-a dat viaţă nu este deloc întâmplător, căci dincolo de ataşamentul firesc între mamă şi fiică, cea dintâi este deja trecută printr-o asemenea experienţă şi are toate abilităţile necesare sfătuirii fiicei.

Faptul că trăirea sentimentului erotic îi provoacă fetei stări necunoscute, cum sunt bătăile atipice ale inimei, reprezintă o prefigurare a motivului zburătorului, care încă nu e explicitat. De aceea, versul ,,Ah! inima-mi zvâcneşte!... şi zboară de la mine!" face referire la acela care îi va fura inima şi o va lăsa mult mai confuză decât iniţial. Toate aglomerările de stări trăite de fată converg spre aceeaşi stare de confuzie şi de nesiguranţă: ,,Îmi cere... nu-ş' ce-mi cere! şi nu ştiu ce i-aş da:/ Şi cald, şi rece, uite, că-mi furnică prin vine,/ În braţe n-am nimica şi parcă am ceva". De aceea plânsul fetei poate fi considerat ca o salvare, ca un moment eliberator din ghearele iubirii ce provoacă suferinţă încă de la primele sale manifestări, anticipând, oarecum, deznodământul.

Antiteza prin care sunt prezentaţi obrajii fetei, ,,Obrajii... unul arde şi altul mi-a răcit", este, în realitate, antiteza trăirilor Floricăi, căci acesta este numele fetei, care nu înţelege stările ce o cuprind. De aceea, ea face recurs la cunoştinţele celor mai în vârstă: ,,Oar' ce să fie asta? Întreabă pe bunica: / O şti vrun leac ea doară... o fi vrun zburător./ Ori aide l-alde baba Comana, ori Sorica,/ Ori du-te la moş popa, ori mergi la vrăjitor." Versurile acestea au profunde semnificaţii şi menţionează pentru prima oară numele personajului mitic ce răpeşte inima inima celor care îl iubesc, pentru ca mai apoi să dispară. Deloc întâmplător, bunica este cea care posedă mai multe cunoştinţe despre acesta, căci ea e reprezentanta unor timpuri străvechi, în care credinţele populare şi tradiţiile puneau dezamăgirile în dragoste pe seama acestui personaj. Tot cu referire la aceste vremuri apuse este şi contradicţia între credinţa populară, superstiţie, şi cea religioasă. De aceea, referirea concomitentă la preot şi la vrăjitor are la bază atât valorile creştine, cât şi cele moştenite din moşi strămoşi şi întemeiate pe credinţe populare şi eresuri.

Motivul durerii fetei devine din ce în mai explicit odată cu intensificarea trăirilor Floricăi. De aceea, ,,Vezi, câtu-i ziulița, şi zi acum de vară,/ Un dor nespus m-apucă, şi plâng, măicuţă, plâng" sunt versuri ce scot în evidenţă efectele unei iubiri care nu este împărtăşită sau face ca îndepărtarea partenerilor să provoace puternicele sentimente de dor. Acum este din ce în ce mai evident caracterul romantic al textului, prin,,,,jocul nehotărât al

[10] Dorin Ştefănescu, *Heliade necunoscutul: ontologie şi poetică*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2007, p. 29.
[11] *Ibidem*, p.102.
[12] Citatele din operă au fost preluate din vol.I. Heliade Rădulescu, *Scrieri alese*, Text stabilit, glosar şi bibliografie de Vladimir Drimba, Prefaţă şi note finale de Constantin Măciucă, Editura Tineretului, pp.67-72.
[13] Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Editura Aula, Braşov, 2005, p.64.

sentimentelor, stările incerte de spirit, invazia fabuloasă a erosului în sufletul candid al fetei”[14]

Șirul lamentărilor Floricăi este urmat de versuri ce compun un veritabil pastel, însă frumusețea naturii nu este pentru fată prilej de contemplare, căci ea este umbrită, totuși, de zbuciumul ei sufletesc. Din acest motiv, iarba, râul, vântul sau plopul îi provoacă acesteia neliniște, căci mișcările lor, deosebit de sugestive, pot fi puse în directă legătură directă cu luptele din sufletul fetei. Toate acestea sunt redate prin versuri în cadrul cărora sunt construite cu măiestrie deosebite imagini dinamice: ,,Și simt că mișcă tufa, aud crângul trosnind.”, ,,Atunci inima-mi bate și sar ca din visare”, ,,În arșița căldurii, când vântuleț adie,/ Când plopul a sa frunză o tremură ușor.” Arșița pe care o resimte Florica nu este altceva decât căldura ei sufletească, mișcată, la rându-i, de sentimentul iubirii. Tot acest dinamism al naturii este perceput de tânără și ca manifestare a sentimentului erotic, aducător de plăcere, deși ea nu este conștientă de acest aspect: ,,Mă sperii, dar îmi place — prin vine un fior/ Îmi fulgeră și-mi zice: «Deșteaptă-te, Florică,/ Sunt eu, vin să te mângâi...» Dar e un vânt ușor!” Fiorul pe care îl simte, personificat, îi accentuează neliniștile, iar faptul că cea care îi alină suferința este mama nu este nici el deloc întâmplător, căci ea este deja trecută prin aceste experiențe. La fel, probabil, era și bunica, deci Florica este doar o verigă dintr-un lanț al experienței unor sentimente firești pentru ființa umană, dar neînțelese în ipostazele lor incipiente.

Pastelul integrat în opera lui Heliade Rădulescu este presărat şi cu elemente ale universului casnic, gospodăresc. Astfel, juninca cu vieţul ei, întreaga cireadă, oamenii care îşi lasă munca şi se retrag în casele lor obosiţi după o zi istovitoare de muncă sunt aspecte ale cotidianului firesc, care își continuă cursul independent de zbuciumările Floricăi, iar liniștea care se lasă peste întreaga natură este întreruptă numai de lătratul câinilor, întocmai cum Zburătorul întrerupe liniștea fetei: ,, Și focuri în tot satul încep a se vedea;/ Târzie astă-seară răsare-acum și luna,/ Și, cobe, câteodată tot cade câte-o stea./ Dar câmpul și argeaua câmpeanul ostenește/ Și dup-o cină scurtă și somnul a sosit./ Tăcere pretutindeni acuma stăpânește,/ Și lătrătorii numai s-aud necontenit.” Sugestiva strofă ,,E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei/ Veșmântul său cel negru, de stele semănat,/ Destins cuprinde lumea, ce-n brațele somniei/ Visează câte-aievea deșteaptă n-a visat” este presărată cu figuri de stil ce scot și ele în evidență liniștea care a învăluit universul descris, iar referirea la visare, consecință a somnului care venise anterior, este menită să îl introducă tocmai pe Zburător, căci acesta se arăta doar în vis. Așadar, dacă starea de conștiență este marcată de zbucium, de frământări, liniștea nu poate veni decât în timpul somnului, dar și acest aspect este posibil doar până la un punct, până când frumosul june se arată fetelor care dorm și nimeni altcineva nu îi sesizează prezența, căci toată suflarea este într-o stare de somnolență: ,,Tăcere este totul și nemișcare plină:/ Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat;/ Nici frunza nu se mișcă, nici vântul nu suspină,/ Și apele dorm duse, și morile au stat.”

Ultimele șase strofe ale textului aduc explicit în discuție motivul zburătorului, care nu întrerupe liniștea la nivel auditiv, ci prezența se face simțită vizual, căci în întunericul profund al nopții se vede clar o ,,lumină iute ca fulger trecătoare”, ce vine dinspre ,,miazănoapte”, semn nefast, căci lumina vine dinspre răsărit, de aceea una care vine din sens opus nu poate fi decât o lumină distructivă, aducătoare de ghinion. Odată ce femeile mai în vârstă sunt conștiente de prezența acestuia, lui nu i se mai spune pe nume, din rațiuni ce țin, cel mai probabil, de anumite superstiții, ci el este doar un ,,zmeu”, un ,,împielițat”, ,,spurcatul”, deci are o latură demonică, dar aceasta este dublată de una omenească, el fiind ,,Ca brad un flăcăiandru, și tras ca prin inel,/ Bălai, cu părul d-aur!”, deci are și însușiri

[14]Mircea Anghelescu, *Ion Heliade Rădulescu: O biografie a omului şi a operei*, Editura Minerva, București,1986, p.172.

omenești. Din acest motiv, al originii sale, considerăm că latura malefică a acestui personaj persistă și în viziunea lui Heliade Rădulescu, în ciuda opiniei potrivit căreia ,,preluând motivul Zburătorului din folclor, I. Heliade Rădulescu l-a integrat într-o structură cu alte deschideri, mai largi, eliberându-l de conotațiile malefice."[15] Dualitatea sa îl învăluie în mister, căci opiniile despre acesta nu sunt clădite pe fapte reale, concrete, ci doar speculate, aspect marcat lingvistic prin folosirea verbelor la condițional-optativ, întrucât se zice ,,c-ar fi june cu dragoste curată;/ Dar lipsa d-a lui dragosti! departe de ast loc!". Așadar, dragostea lui nu este una dorită, căci iubirea pe care o propune acesta nu este una curată, izvorâtă din adâncul sufletului, ci este una constrânsă, el acționând mișelește și având un plan bine conturat în răpirea inimilor fetelor, căci ,,Pândește, bată-l crucea! și-n somn colea mi-ți vine/ Ca brad un flăcăiandru, și tras ca prin inel,/ Bălai, cu părul d-aur! dar slabele lui vine/ N-au nici un pic de sânge, ș-un nas --ca vai de el!" Așadar, deși are atribute omenești, înfățișarea lui este golită de substanță, neavând sânge, deci nici inimă care să iubească, iar atunci când acționează victimele sale sunt sortite suferinței și compasiunii celor din jur: ,,O! biata fetișoară! mi-e milă de Florica/ Cum o fi chinuind-o! vezi, d-aia a slăbit/ Și s-a pălit copila! ce bine-a zis bunica: /Să fugă fata mare de focul de iubit!/ Că-ncepe de visează, și visu-n lipitură/ Începe-a se preface, și lipitura-n zmeu,/Și ce-i mai faci pe urmă? că nici descântătură,/Nici rugi nu te mai scapă, ferească Dumnezeu!" Astfel, ,,această metamorfoză a zburătorului face din el un personaj fantastic, un erou romantic excepțional, iar eroina, prin trăirile și evenimentele prezentate devine excepțională în împrejurări excepționale, prefigurând *Luceafărul* lui Mihail Eminescu."[16] Deci, efectul pe care ființa mitologică îl are asupra victimelor sale este unul ireversibil, întrucât ,,semnificativ este faptul că figura mitică a Zburătorului ce locuiește în unitatea ființei transformând-o într-o dualitate monstruoasă, contribuie, prin prezența sa refulată la granița (sau culmea) dintre vis și realitate, dintre natural și supranatural, la stabilirea unei alte dualități simetrice (...)."[17]

Prin această operă, Heliade Rădulescu nu doar că impune mitul zburătorului în cultura și literatura română, dar și deschide calea spre noi și noi interpretări ale acestuia. Diferența între balada sa și operele celorlalți autori pentru care aceasta a devenit sursă de inspirație este doar de viziune, esența fiind aceeași: descrierea frământărilor provocate în sufletele ființelor la contactul cu primele manifestări erotice.

BIBLIOGRAPHY

Bibliografie primară:

- Heliade Rădulescu, I., *Scrieri alese*, Text stabilit, glosar și bibliografie de Vladimir Drimba, Prefață și note finale de Constantin Măciucă, Editura Tineretului.

Bibliografie critică:

a) În volume:

Alexandrescu, Emil, *Introducere în literatura română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2007.

Anghelescu, Mircea, *Ion Heliade Rădulescu: O biografie a omului şi a operei*, Editura Minerva, București,1986.

Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei românești*, , Editura Aula, Brașov, 2005.

Cantemir,Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, Editura Semne, Bucureşti, 2004.

[15] Gheorghe Crăciun (coord.), *op. cit.*, p.102.
[16] Emil Alexandrescu, *op.cit.*, p.118
[17] Dorin Ștefănescu, *op.cit.*, p. 32.

Călinescu G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982.

Călinescu, G., *I. Eliade Rădulescu și școala sa*, Text stabilit și adnotat de Al.Piru, Editura Tineretului, București, 1966.

Crăciun, Gheorghe (coord.), *Istoria didactică a literaturii române,* Editura Magister/ Aula, Brașov, 1997.

Gheorghe, Fănică N, *Mihai Eminescu. Analize și sinteze*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1977.

Oprișan I., *La hotarul dintre lumi: studii de etnologie românească*, Editura Saeculum I.O., București, 2006, p.58. (apare și în ,,Jurnalul literar", I, nr.19, 14 mai 1990).

Ștefănescu,Dorin, *Heliade necunoscutul: ontologie și poetică*, Editura Paralela 45, Pitești, 2007.

b) În periodice:

Taloș Ion, *Mitul etnogenezei românilor: universul traianic*, în ,,România literară", nr. 33/ 2019

THE WAR TRAUMA BETWEEN IDENTITY AND ALTERITY

Adrian Dragnea
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Identifying the behavioral patterns caused by war traumas or bodily, cerebral, social mechanisms on which the trauma had an impact, and last but not least, the discovery of subliminal trauma footprints in memory, in the memories and journals of those who participated in the First World War, being the subject of our research, represent one of the foundations of our scientific approach.
But why all this? To find healing solutions, to find ways of alleviating human suffering, to reconcile the individual with himself and society with history, or to merge the present with the past, to have a future.
Highlighting the idea that there is a strong connection between the traumas of war and society represents a consequence of our belief that there is an intimate connection between the individual's reactions to the trauma and those of the social environment, if the triggering event was large and had a major impact. And the First World War had a "macro" impact, both geographically and temporally, enough to mark not only a small community, but the entire Romanian society. Thus, emotions such as fear, anger, depression, loss of vital energy and violent or self-destructive and repetitive behavioral manifestations, characterized both the individual, but especially the society, mostly in the interwar period. The devastating effects of such reactions and the lack of healing solutions were observed in the Second World War and later in other major events that marked the entire 20th century: the economic crises of 1929, the oil crisis of 1970, the communist regime, the wars in Korea and Vietnam, the terrorism, etc.
The trauma as a concept of literary criticism is based on the idea that a painful event, an extreme experience will produce a syncope both in language and in consciousness, this cleavage having long lasting consequences. Thus, the experience that escapes the area of the conscious and cannot be verbalized will cause suffering to the psychic, unable to update it through voluntary memory. Therefore, within the war memorialistic literature, the painful experiences do not directly display trauma, but through interrupted referentiality, as recurrent absence, or through recurring figures that capture fractured referentiality as an indicator of the traumatized past. In this sense, we can admit that the language, the meaning associations, the semiotics, the stylistics, the semantics, all these have the capacity to offer multiple interpretations of traumatic experiences and to mediate them on a textual level.
The echoes of the traumas of the First World War are heard today through the memorialistic literature, through the front journals, through letters, through literary works. Our research aims, by analyzing some mnemonic writings from the First World War, to offer an articulated understanding of how trauma was inserted as an encrypted code in the memory of the individual, but also in the collective memory, as a virus that, occasionally, due to a favorable context, similar to the trauma-triggering event, it place its mark on the three levels: body, mind and soul, affecting the system through an overwhelming experience.

Keywords: Memory, Trauma, First World War, Identity vs. Otherness, Violence

Ceea ce este lumea astăzi ar putea fi o consecință a ceea ce s-a întâmplat în urmă cu o sută de ani pentru că Primul Război Mondial a ocupat un timp și un spațiu de o vastitate copleșitoare, iar acest continuum al ororii și al morții a angrenat majoritatea statelor Europei și o bună parte din statele lumii, având ca efecte, pe termen scurt, determinarea unor

comunități care nu puteau fi disociate de ideea de patrie, deoarece „nu există comunitate umană fără patrie. Geografia este necesară și fecundă. Patria este o condiție a dezvoltării și afirmării unei societăți”[1]. Iar, pe termen lung, consecința a fost apariția unei noi orânduiri geopolitice cu trasarea unor noi granițe și cu o serie de metamorfoze politice, sociale, militare, culturale, economice, religioase, care au marcat pentru cel puțin o sută de ani conștiința umanității.

Mai mult ca oricând, în contemporaneitate, Primul Război Mondial reprezintă o temă omniprezentă prin implicațiile, experiențele și ecourile care fascinează încă omul secolului al XXI-lea.

Multe s-au spus și mai multe s-au scris despre Primul Război Mondial. Christopher Clark, în *Somnambulii. Cum a intrat Europa în război în 1914* afirma: „literatura *originilor Primului Război Mondial* este atât de vastă, încât nici măcar un istoric (nici măcar unul care ar stăpâni cu lejeritate mai multe limbi) nu ar reuși să o citească într-o viață [...].”[2]

Este dificil să ne imaginăm în zilele noastre ceea ce a reprezentat războiul de atunci, cât de terifiant, cât de apocaliptic a fost acel timp al ,,desfigurării sociale”, care a marcat și a traumatizat mentalul colectiv creând un clivaj insurmontabil între lumea veche de dinaintea războiului și cea de după, schimbând în așa fel orânduirea lumii, încât a devenit de nerecunoscut, pierzând repere, granițe, teritorii, vieți concepte, idei, optimism.

Ceea ce este fascinant în studiul întreprins asupra acestei teme exhaustive a Primului Război Mondial o reprezintă multitudinea posibilităților de abordare a acestui fenomen din diferite perspective: critică, istorică, psihologică, literară, sociologică, psihiatrică, traumatologică, filozofică, antropologică, religioasă etc. Astfel numeroși specialiști au încercat să ofere puncte de vedere diferite, în epoci diferite, în funcție de domeniul reprezentat. Și tot astfel avem convingerea că se vor mai naște în întregul secol al XXI-lea, odată cu dezvoltarea științelor, cu apariția unor noi ramuri și domenii de cercetare, noi ipostaze care să reflecte aspecte necercetate ale acestui fenomen atât de complex.

Pentru o mai bună înțelegere a trecutului, pentru o adaptare cât mai constructivă la prezent și pentru o posibilă acomodare cu viitorul este nevoie de cercetări științifice diferite în domeniul istoriei, de la istorie narativă, explicativă, a conceptelor, dar și cea culturală, pentru a reconstitui în maniera reflectării poliedrice, o lume atât de complexă cu multiple fețe și fațete generatoare de sensuri și semnificații, până acum, nemaiîntâlnite.

A fost primul eveniment de proporții uriașe din istorie care a marcat fundamental evoluția omenirii. Acest război ar putea fi interpretat, nu numai ca o catastrofă, o tragedie traumtizantă. A fost evenimentul politic cel mai important al secolului al XX-lea, un dezastru geopolitic, marcând destinul Europei prin sfârșitul centralității europene. Acesta a reprezentat o bună parte din istoria țărilor, de aceea a fost numit „războiul nostru”.

Războiul reprezintă un subiect vast având în vedere că a cunoscut o dimensiune totalizantă. Există pe lângă atât de dezbătutele surse istorice și surse biografice, literare, psihiatrice etc. În contemporanitate sursele memorialistice și cele literare par a avea succes pe lângă noua generație care respinge ideea de război care nu vrea să se mai vorbească despre ororile războiului, hecatombe. Se pune astfel o anatemă asupra războiului. Însă prin surse literare războiul *se umanizează*. Prin izvoarele literare există un grad mai mare de deschidere către război din partea tinerilor.

Pentru prima dată în istorie s-a creat o literatură în jurul unui eveniment istoric. Mărturiile scrise au fost niște reacții vitale ale societății de a lăsa urme în această furtună, dar

[1] Victor Neumann, *Neam, popor sau națiune*? *Despre identitățile politice europene*, Editura Curtea Veche, București, 2005, p 41.
[2] Christopher Clark, *Somnambulii. Cum a intrat Europa în război în 1914,* trad. Tripon Cristina Mihaela, Editura Rao, București, 2015, pp. 17-18.

și de a încerca vindecarea unei răni profunde, de nereparat cauzată de numărul mare de morți, dar și de răniți, de cei care au suferit din punct de vedere psihic, întorși labili, tulburați.

Au existat multe consecințe foarte grave după încheierea Primului Război Mondial. Fascismul s-a născut în urma tulburării provocate de educația, în spiritul luptei, iar demonstrația s-a predat în fața violenței și a războiului. Dacă astăzi, Primul Război Mondial a devenit disciplină de studiu, în anul 1920, războiul era în amintirea oamenilor, trauma unei societăți rănite proaspăt.

Memoria are o fragilitate mare, o inconstanță si un grad mare de instabilitate si relativitate, ambiguitate, imprevizibilitate determinate atât de cele mai mici mecanisme ale universului interior, cât și de variațiile universului exterior individului. Fragilitatea memoriei, eșecul memoriei au constituit teme de carți și filme. Memoria, spune Dr. Peter Levine, este „un proces reconstructiv care selectează, adaugă, șterge, reorganizează și aduce permanent infomații în prezent, în slujba procesului adaptiv, continuu de supraviețuire și susținere a vieții."[3]

Memoria joacă un rol covârșitor în controlul vieții individului. Atunci când apar ambiguități, incertitudini existențiale care de altfel, se petrec în viața oricărui om, cu o mai mică sau mai mare intensitate, un posibil răspuns și un sesns poate fi dat de memorie. „Memoria nu este ceva concret, definitiv si reproductibil ca o inregistrare video care poate fi reluată după bunul plac. Dimpotrivă, este mai efemeră, permanent schimbatore ca formă și ca sens."[4]

Amintirea evenimentelor tragice, traumatice a fost, de-a lungul timpului cauza apariției sentimentelor de frică, groază, frustrare, furie, ură, răzbunare. Încă din Antichitate, tragediile grecești ale lui Eschil, Sofocle, Euripide, în literatura sumerobabiloniană (*Epopeea lui Ghilgameș*), evenimentele traumatizante, efectele devastatoare ale amintirii acestora asupra comportamentului uman au constuit teme majore și adevărate epicentre ale experienței umane.

Așadar, oamenii au suferit și au fost copleșiți de multe ori din cauza evenimentelor care au atentat asupra vieții lor. Fie că au fost accidente, abuzuri, cataclisme, dezastre naturale, sau războaie, „toate aceste șocuri asupra organismului pot modifica echlibrul biologic, psihologic și social al unui om într-un asemena grad, încât amitirea unui anumit eveniment poate să modifice și să domine toate celelalte experiențe, alterându-i modul în care apreciază momentul prezent."[5] Cu alte cuvinte, trecutul sau amintirea trecutului interferează cu prezentul, denaturând percepțiile, deturnând atenția de la realtatea prezentului și contaminând-o cu reverberțiile unei lumi a trecutului cu ecourile unor fantasme care ne bântuie. Același Levine vorbea despre „tirania trecutului".

Identificarea unor tipare comportamentale provocate de traumele războiului sau mecanisme corporale, cerebrale, sociale asupra cărora trauma a avut impact, și nu în ultimul rând descoperirea amprentelor subliminale ale traumei în memorie, în cadrul memorilor și jurnalelor celor care au participat la Primul Război Mondial, supuse cercetării noastre, constitue unul dintre fundamentele demersului nostru științific.

Dar de ce toate acestea? Pentru a găsi soluții de vindecare, pentru a găsi căi de alinare a suferinței umane, pentru a împăca individul cu sine însuși și societatea cu istoria sau prezentul cu trecutul pentru a avea un viitor. „Memoria, când este redusă la funcția ei cea mai vitală, are legătură cu asigurarea unui viitor care păstrează selectiv din trecut, construind pe baza a ceea ce a fost eficient, și nu repetă acele reacții care au fost vătămătoare sau nocive"[6], afirma Dr. Peter A. Levine.

---

[3] Dr. Peter A. Levine,*Traumă și memorie*, trad. Daniela Andronache, Editura, For You, București, 2018, p.30
[4] Dr. Peter A. Levine, *ibidem*, p.29
[5] Dr. Peter A. Levine, *ibidem*, p.22.
[6] Dr. Peter A. Levine, *ibidem*, p.33.

Am adus în discuție, mai sus, latura socială a evenimentului deoarece, noi credem, că există o legătură intimă între reacțiile individului la traumă și cele ale mediului social, dacă evenimentul declanșator a fost de anvergură și a avut un impact major. Iar Primul Război Mondial a avaut un impact „macro" atât geografic, cât și temporal, suficient încât să marcheze nu numai o colectivitate restrânsă, dar mai ales întreaga societate românească. Astfel că emoții precum frica, spaima, furia, depresia, pierderea energiei vitale și manifestări comportamentale violente sau autodistructive și repetitive au caracterizat atât individul, dar mai ales societatea, cu precădere în perioada interbelică, efectele devastatoare ale unor astfel de reacții și lipsa unor soluții de vindecare, văzându-se în cel de-al Doilea Război Mondial și mai târziu în celelalte evenimente majore care au marcat întreg secolul al XX-lea: crizele economice din 1929, criza petrolului din 1970, regimul comunist, războaiele din Coreea, Vietnam, terorismul etc.

Ecourile traumelor Primului Război Mondial se aud astăzi prin literatura memorialistică, prin jurnalele de front, prin scrisori, prin operele literare. Cercetarea noastră își propune, prin analiza unor scrieri cu caracter mnemonic din Primul Război Mondial să ofere și o înțelegere articulată a felului în care trauma s-a inserat ca un cod criptat în memoria individului, dar și în cea colectivă, ca un virus care, din când în când, grație unui context favorabil, asemănător evenimentului declanșator de traumă, își pune amprenta pe cele trei niveluri: trup, minte, suflet afectând sistemul prin experiența copleșitoare.

Profilul traumei

Etimologic, traumă vine din limba greacă și înseamnă „rană", iar legăturile traumei cu științe precum psihologia și psihiatria sunt irefutabile, foarte vechi și adânci.

A încerca să deslușești cauzele unor comportamente cel puțin ciudate, patologice, către sfârșitul secolului al XIX-lea, reprezenta o preocupare asiduă a unor corifei ai neurologiei mondiale, de exemplu Jean-Martin Charcot care avea să deducă „că aceste mișcări și posturi corporale bizare sunt amprentele fizice ale traumei."[7]

Un alt cercetător, Pierre Janet vorbește prima dată, în 1889, despre, ceea ce noi astăzi numim *tulburare de stres post-traumatic*, susținând că:

> „ trauma este păstrată în memoria procedurală, în acțiuni și reacții, în senzații și atitudini automate și că trauma este rejucată și repusă în act sub forma senzațiilor viscerale (anxietăți și panici), a mișcărilor corporale sau imaginilor vizuale (coșmaruri și imagini repetitive)".[8]

Tot acesta descoperă legătura dintre memorie și traumă: „Un eveniment devine o traumă doar atunci când emoțiile copleșitoare interferează cu procesarea mnezică normală."[9]. Aristotel în cartea *Parva Naturalia. Scurte tratate de științe naturale* afirma: „Memoria are ca obiect numai trecutul"[10], iar cercetătorul mai sus amintit, Janet observase că persoanele traumatizate rămân blocate în trecut, iar evenimentul traumatizant din trecut îl umple în prezent cu violență.

În psihanaliză, traumă reprezintă o temă-cheie despre care s-a pronunțat Sigmund Freud, el însuși, marcat de relațiile dintre traumă și comportament fizic, senzații fizice și acțiuni corporale, pe care o analizează în cartea *Dincolo de principiul plăcerii* (1920), în urma unor pacienți traumatizați de evenimentele Primului Război Mondial, sugerând că

---

[7] Bessel A. van der Kolk, *Cuvânt înainte* la *Traumă și memorie*, Dr. Peter A. Levine, trad. Daniela Andronache, Ed. For You, București, 2018, p.9.
[8]Bessel A. van der Kolk, *ibidem*, pp.9-10.
[9]Bessel A. van der Kolk, *ibidem*, p.10.
[10] Aristotel, *Parva Naturalia. Scurte tratate de științe naturale*, apud Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, trad. Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Editura Amarcord, Timișoara, 2001, p.31.

manifestările traumei se produc atunci când individul are pierderi de memorie şi încearcă să retrăiască fizic ca pe o experienţă actuală, amintirea reprimată.

În *Vocabularul psihanalizei* de Jean Laplanche şi I. B. Pontalis, trauma este prezentată ca „eveniment din viaţa subiectului care se defineşte prin intensitatea sa, incapacitatea în care se găseşte subiectul de a-i răspunde în mod adecvat, tulburarea şi efectele patogene durabile pe care le provoacă în organizarea psihică."[11]

Întreg secolul al XX-lea a fost marcat de marea traumă numită Primul Război Mondial, având puternice efecte traumatice la nivel individual, dar şi macrosocial. Iar un efect traumatizant al Primului Război Mondial, devastator a fost chiar cel de-al Doilea Război Mondial. „Trauma frontului a creat un imaginar al destrucţie care a jucat un rol covârşitor în genocidul din anii'40, dar şi pentru apariţia ideologiilor extremiste care au tulburat toată periada interbelică."[12] Astfel, nazismul, fascismul s-au născut din frustrările naţionaliste produse şi de deficienţele tratatului de la Versailles şi apoi au fost amplificate de criza economică interbelică socială. Şi nu a mai fost decât un pas până la apariţia unui „monstru" precum Hitler, născut din *somnabulismul* sau *somnul raţiunii naţiunilor*.

I. 2. Eu (victima) şi celălalt (inamicul)

Acestă lume a traumei, ale cărei ecouri nu s-au stins niciodată „a devenit un exemplu clasic pentru o reflecţie cu privire la însăşi esenţa istoriei: povara celor morţi asupra celor vii", după cum afirmau Stéphane Audoin-Rouzeau şi Annette Becker în *Războiul redescoperit1914-1918*[13], deoarece Primul Război Mondial, prin dimensiunea sa globalizantă şi de durată, a influenţat covârşitor tot secolul trecut, milioane de oameni, societăţi întregi fiind afectate de trauma războiului. De aceea demersul nostru în acest articol se va focusa pe înţelegerea impactului psihosocial al războiului în diferitele sale ipostaze, de la perspectiva individuală până la înţelegerea modului în care factorii socioculturali influenţează experienţa individuală.

St. Rouzeau şi A. Becker atrag atenţia asupra unui fenomen foarte interesant, petrecut odată cu redescoprirea războiului după aproximativ 100 de ani – în numele unei *historicall corectness*, procesul de victimizare a soldaţilor, împins la paroxism, a prevalat în faţa acceptării esenţei conflictului şi anume *violenţa de război* care a rămas un subiect tabuu, deoarece, spun aceeaşi autori, „în străfundurile conştiinţei este preferabil să fii victimă decât cauzator de suferinţă şi de moarte".[14] Acestă problematică va conduce, inevitabil, la o dihotomie mult discutată în paradigma teoriei traumei, dar şi în diferite alte contexte/domenii ştiinţifice: social, psihologic, cultural, istoric etc. Este vorba despre relaţia *victimă-făptaş* sau *noi-inamic: „**We** are all here on this side; **the enemy** is over there. **We** are individuals with names and personal identities; **he** is a mere collective entity. **We** are visible; **he** is invisible. **We** are normal; **he** is grotesque. Our appurtenances are natural; his bizarre. **He** is not as good as **we** are."*[15] Paul Fussel în *The Great War and modern memory* dedică un întreg capitol (*Adversary Proceedings*) acestui *pattern* aparţinând realităţii frontului, căpătând uneori dimensiuni legendare prin literaturizare: „He is Faulkner s *Snopeses,* Auden s *„trespasser"* and *„ragged urchin,"* Eliot s *Sweeney* and *young man carbuncular*, Lawrence s *nice sexless Englishman*, Roy Fuller s *barbarian*, and Anthony

[11] Jean Laplanche , J. B. Pontalis *Vocabularul psihanalizei,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 444
[12] Andrei Simuţ, *Literatura traumei*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, p. 28
[13] Stéphane Audoin Rouzeau şi Annette Becker, *Războiul redescoperit1914-1918,* trad. Cristina Popescu, Elena -Tudora Duţă, Editura Corint, Bucureşti, 2014, p. 13.
[14] Stéphane Audoin Rouzeau şi Annette Becker, *ibidem*, p. 15.
[15] Paul Fussel, *The Great war and modern memory*, Oxford University Press, New York, 1975, 2000, 2013, p. 82; traducerea noastră: *„Suntem cu toţii aici de această parte; duşmanul e acolo. Suntem persoane cu nume şi identităţi proprii; el este o simplă entitate colectivă. Suntem vizibili; el este invizibil. Suntem normali; el este grotesc. Echipamentele noastre sunt naturale; ale lui, bizare. El nu este la fel de bun ca noi."*

Burgess s *Alex* and his droogs.[16] Inamicul devine astfel, un concept – cheie în literatura dedicată experienței războiului, de exemplu în romanele scriitorilor români, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu ș.a., dar și în cazul scriitorilor străini marcați de cel de - al Doilea Război Mondial, la Joseph Heller, Thomas Pynchon, Norman Mailer ș.a.

Această polarizare este decelabilă la nivel textual și al situației de comunicare prin indici ai deixisisului spațial, exprimând diferite raporturi de distanță sau de poziționare - **aici** *(tranșeea noastră)* - **acolo** *(tranșeea lor)* sau ai deixisului personal în raport cu mărci ale anaforei care participă la interpretarea referențială prin contextualizare de tipul **eu***(noi)* - **el/celălalt***(ei)*.Stresul prelungit, condițiile inumane din tranșee, abrutizarea, omniprezenta amenințare a morții, toate acestea converg către un singur vinovat – inamicul, iar alteritatea, în acest context, devine cauzatoare de traumă –„Prolonged trench warfare, with its collective isolation, its *defensiveness*, and its nervous obsession with what *the other side* is up to, establishes a model of modern political, social, artistic, and psychological polarization."[17]

În subsidiarul acestui clivaj identificăm un substrat mitologic și o mare forță expresivă, care conferă mărturiilor un real caracter literar. Inamicii și tot ceea ce ține de acțiunile lorpe front, (bombadamentele, armele, atacurile), sunt numiți cu diferite apelative depreciative, sunt mistificați, demonizați și capătă proporții, uneori fantastice, alteori apocaliptice, grotești: „Vijelia nevăzută ne zguduie puternic: În văzduh vâjâie și țipă sălbatec glasuri din altă lume"![18]; „La ora 11, zboară la 20 de metri deasupra noastră un aeroplan inamic brăzdat de crucea neagră ca și inima Kaiserului; soldații arătau cu mâna strigând: - Uite mă pare că ar fi diavolul, așa e de negru!"[19]; „Să se învețe minte, ...de lifte, să mai umble cu chimicale și mitaluri fără lege."[20]; „atacuri ale teutonilor înflămânziți"; „teutonii lui *Wilhelm*"; „Salvele spintecă văzduhul cu suflarea lor de zmeu"[21]; „De am avea și noi tunurile lor grele, balauri a căror suflare să treacă munții..."[22]; „balaurul de 305 ridică în văzduh un adevărat vulcan de fum și de țărână."[23]. Uneori inamicii sunt discreditați, luați în derizoriu: „Și fugeau cotoșmanii împăratului de la Berlin"; „înfometații lui Mackensen"[24].

Prezența inamicului hrănește anxietatea în așa fel încâtsimțurile sunt hipertrofiate, percepțiile sunt hiperbolizate, iar oamenii sunt traumatizați: „Un om vine alergând prin mulțime: capul îi este înfășurat în cârpe pătate de sânge, mâinile cată spre cer. - *Fraților, urlă cât îl ține gura, m-a ucis nemții*! În țipătul lui de durere se amestecă plâns de copil. Simțim cum în jurul nostru își întinde aripele nevăzute panica, spaima fără nume a oștilor, oarbă și tâmpită, fără rost sau înțeles. "[25].

Prezența amenințătoare a „celuilalt" conferă o dimensiune, terifiantă, semnificativă naturii, în concordanță cu drama sufletească a combatantului: „Soarele coboară încet spre

---

[16]Paul Fussel, ibidem, p. 83; traducerea noastră: „Acesta este echivalentul familiei Snopes din romanele lui Faulkner, *intrusul și derbedeul* lui Auden, *matahala/bruta (Sweeney)* și *tânărul bubos ai* lui Eliot, *englezul fătălău* al lui Lawrence, *barbarul* lui Roy Fuller și Alex al lui Anthony Burgess și *„prietenii"* săi" - (*droog* cu sensul de *prieten* în limbajul fictiv - argotic, *Nadsat* din nuvela *A Clockwork Orange,* <<*Portocala mecanică*>> scrisă de Anthony Burgess)

[17] Paul Fussel, ibidem, p. 83; traducerea noastră: „Războiul de uzură din tranșee, cu izolarea sa colectivă, cu specificul său defensiv și obsesia nervoasă pentru ceea ce este în cealaltă parte, stabilește un model de polarizare politică, socială, artistică și psihologică modernă."

[18] Gh. I Brătianu, *File rupte din cartea războiului,* Editura Scripta, București, 2006, p. 58.

[19] Sublocotenent (r) Caton Dumitrescu-Bumbești , *Regimentul „Gorj" Nr. 18 în arhiva Casei Regale a României,* în *Mărturii din războiul de reîntregire. Așa cum au fost prezentate Regelui Ferdinand,* editor, Sorin Cristescu, Editura Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2018 p.216.

[20] Gh. I. Brătianu, *op. cit.*, p. 58.

[21] Sublocotenent (r) Caton Dumitrescu-Bumbești, *ibidem*, pp. 211-212.

[22] Gh. I. Brătianu, *ibidem*, p.72.

[23] Gh. I. Brătianu, *ibidem*, p. 98.

[24] Sublocotenent (r) Caton Dumitrescu-Bumbești, *ibidem*, p. 212.

[25] Gh. I. Brătianu, *ibidem*, p.66.

apus, scăldând crestele în sânge”[26]; „Foarte aproape de noi, ceața, încolăcindu-se, trecând prin pădure, între brazii negri, tăcuți ca o fantomă, învăluindu-te brusc cu umbra și frigul. Nu știam dacă venea ca prieten sau le era favorabilă *celorlalți.”*[27]

Spațiul inamicului este misterios:

„Living on the ***other*** land, the strange land that we could not enter ... is no wonder that the enemy took on attributes of the monstrous and grotesque.”[28]

Dar există și un discurs politic care accentuează dihotomia dintre eu și celălalt (inamicul), transformând un adversar în inamic, având la bază opoziția binară arhetipală bine-rău cu a sa largă paradigmă de antinomii: drept-nedrept, nevinovat-vinovat, civilizat-barbar etc. Și mai mult decât atât, celălalt ajută la definirea sinelui. Identitatea sinelui se construiește discursiv prin sublinierea alterității inamicului: „The construction of the Enemy is accompanied by the construction of the identity of the self as clearly antagonistic to the Enemy’ s identity.”[29]. Retorica ideologică de război are un impact foarte mare asupra societății pe care o și manipulează în atare context – „War tends to canniblize on the social and absorb it. War touches the core of our politics, economics and cultures .”[30]

Extrapolând ceea ce spunea Aby Warburg[31] despre relația dintre memoria culturală și artă, am putea afirma că memoria culturală a războiului poate fi recuperată în însăși materialitatea mărturiilor și a jurnalelor cu valențe estetice vizibile. Maurice Halbwachs, cunoscut filozof francez, în *On Collective Memory*, aduce în discuție problematica memoriei colective: „Amintirea e dependentă, afirmă el, de structurile sociale în care își desfășoară existența.”[32]. Așadar, există o strânsă legătură între individ și colectivitate în ceea ce privește memoria. Aceasta constă în relația dintre amintirile individului despre sine în contextul societații și amintirile societații despre anumite arhetipuri. Această relație funcționează printr-un ingenios mecanism mnemonic și anume confruntarea dintre *a uita* și *a păstra.*

În cazul memorilor, jurnalelor de război, este o selecție naturală, având la bază afectivitatea. În cazul romancierilor, ei înșiși participanți la război, este vorba despre un melanj între selecția naturală și selecția artificială, dictată de temeiuri estetice. Există în ceea ce privește istoria și acea selecție artificială impusă de ideologii sau interese politico-economice. În vremea comunismului, a existat acest tip de selecție artificială dublată de uitarea motivată, ideologic. Această „amnezie” avea ca scop înfățișarea unei realitați trucate, motivate ideologic, dar care se îndepărtase foarte mult de mărturia celui implicat direct.

Este nevoie de aceste demersuri, de recuperare a memoriei prin paginile de jurnale, scrisori, memorii. Nu pentru crearea unei stări nostalgice, a unei obsesii a „eternei reîntoarceri”, ci pentru a încerca vindecarea unor traume atât individuale, cât și mai ales colective. Memoria nu este un dat de sine stator**,** ea trebuie înțeleasă în sens fenomenologic având intenționalitate și fiind conștientizată. Mai mult, memoria este interrelaționată cu realitatea exterioară a individului careia i se adresează prin mărturie/mărturisire. Așadar,

---

[26] Gh. I. Brătianu, *ibidem*, p.68.

[27] Grigore Romalo, *Carnete de război, 1916-1917*, Editura Corint, București, 2017, p. 89.

[28] Paul Fussel, *ibidem*, p. 84; traducerea noastră: „*Trăind în cealaltă parte, în straniul ținut în care noi nu putem pătrunde ...nu este de mirare că dușmanul capătă atributele monstruosului și ale grotescului.”*

[29] Nico Carpentier, *Culture trauma and conflict*, Cambridge Scholars Publishing, 2007, 2015, Newcastle upon Tyne, UK.p. 4; traducerea noastră: *„Construcția dușmanului este însoțită de construirea identității sinelui la fel de contradictorie pentru identitatea inamicului.”*

[30] Nico Carpentier, ibidem, p. 2; traducerea noastră: *„Războiul tinde să devoreze societatea și s-o înghită. Războiul atinge inima politicii, economiei și culturii noastre”.*

[31] Aby Warburg, istoric de artă de origine germană a demonstrat că memoria culturală poate fi recuperată în însăși materialitatea obiectelor și a imaginilor artistice.

[32] Alex Ciorogar, *Către o cultură a memoriei: de la individual la colectiv* în *Memorialistica românească, între documentul istoric și obiectul estetic*, vol. coordonat de Bogdan Crețu *et al.*, Editura „Universității Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2017, p.12.

evenimentele trăite de către participanții Primul Război Mondial capătă funcționalitate prin conștientizarea nevoii de a fi împărtășite, destinate cuiva, poate prezentului perpetuu. Tocmai acest principiu al intenționalității, care caracterizează demersul de mai sus, face ca experiența trecută a războiului să nu fie păstrată în memorie doar ca o experiență consumată, și cristalizată în timpul trecut, ca într-o arhivă, ci să se reactualizeze permanent, să devină un etalon, un punct de reper.

BIBLIOGRAPHY

Brătianu, I. Gheorghe, *File rupte din cartea războiului,* Editura Scripta, București, 2006.

Carpentier, Nico, *Culture trauma and conflict*, Cambridge Scholars Publishing, 2007, 2015, Newcastle upon Tyne, UK.

Ciorogar, Alex, *Către o cultură a memoriei: de la individual la colectiv* în *Memorialistica românească, între documentul istoric și obiectul estetic*, vol. coordonat de Bogdan Crețu *et al.*, Editura „Universității Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2017.

Clark , Christopher, *Somnambulii. Cum a intrat Europa în război în 1914,* trad. Tripon Cristina Mihaela, Editura Rao, București, 2015.

Cristescu, Sorin, *Mărturii din războiul de reîntregire. Așa cum au fost prezentate Regelui Ferdinand*, Editura Cetatea de Scaun, Târgoviște, 2018.

Freud Sigmund, *Dincolo de principiul plăcerii*, trad.George purdea și Vasile Dem. Zamfirescu, Editura „Jurnalul Literar". București, 1992.

Fussel, Paul, *The Great war and modern memory*, Oxford University Press, New York, 1975, 2000, 2013.

Laplanche, Jean, Pontalis, J. B. *Vocabularul psihanalizei*, Editura Humanitas, București, 1994,

Levine, A. Peter , *Traumă și memorie*, trad. Daniela Andronache, Editura, For You, București, 2018.

Neumann, Victor, *Neam, popor sau națiune*? *Despre identitățile politice europene*, Editura Curtea Veche, București, 2005..

Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, trad. Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Editura Amarcord, Timișoara, 2001.

Romalo, Grigore*, Carnete de război, 1916-1917*, Editura Corint, București, 2017.

Rouzeau , Stephane , Becker, Annette, *Războiul redescoperit1914-1918,* trad. Cristina Popescu, Elena -Tudora Duță, Editura Corint, București, 2014.

Simuț, Andrei, *Literatura traumei*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007.

ION NEGOIȚESCU - PERMANENT SEARCHES

Cristina Olimpia Dobre (Sărăcin)
PhD Student, University of Bucharest

Abstract:My aproach aims a presentation of Ion Negoițescu's memorialistic books, starting from the idea that his entire literary work has its root during the Literary Circle in Sibiu. Semantic games specific to Ion Negoițescu can be found in the text of the Manifesto, but also in his later works. From the pages of the correspondence between Negoițescu and Radu Stanca, there are effervescent plans related to the publication Euphorion , a literary project, becoming the symbol of the return to universal values, to the spirit of Europeanism.Euphorion is the symbol that Negoițescu finds in order to synthesize the ideas that the members of the circle wanted to follow, a synthesis between the classic and the modern, initially, reproduced in a magazine. Although the project has not appeared yet, it is possible to speak of euphorionism, a concept that represents the cultural utopia to which the researchers in their entire work will tend, an ideal fusion of the modern spirit with canonical elements of classicism.
The same idea of europhonism also dominates the pages of the autobiography Straja dragonilor - a book that aims to shock. From the beginning the Reader is introduced into a life in which he is set to be a spectator, each word being under the sign of a permanent search.The title of this autobiography is closely related to the period that Ion Negoițescu spent in the city of Sibiu, being a metaphor for friendship, self-knowledge, creating the paradoxical period of self-discovery.

Keywords: Literary Circle, euphorionism, self-knowledge, modern, searches

Cercul Literar de la Sibiu este unul dintre fenomenenele culturale reprezentative pentru literatura română, înscriindu-se în paradigma modernității prin dorința membrilor de a-si exprima adeziunea la principiile lovinesciene. Universitatea *Regele Ferdinand I este* mutată de la Cluj la Sibiu, ca urmare a Dictatului de la Viena prin care Transilvania era cedată Ungariei. Cristalizarea grupării coincide cu scrisoarea trimisă lui Eugen Lovinescu. În anul 1943, pe 13 mai, a fost publicat în revista *Viaţa* un manifest care marca individualitea Cercului Literar de la Sibiu având titlul: *Ardelul Estetic. O scrisoare către d. E. Lovinescu a Cercului Literar de la Sibiu.* Manifestul fusese semnat de Victor Iancu, E.Todoran, Cornel Regman, Damian Silvestru, Ovidiu Drimba, Ion Oană, Radu Stanca, Radu Dăscălescu şi Stefan Aug, Doinaş.[1] Inițial, s-a crezut că textul fusese conceput de primul semnatar al scrisorii, Victor Iancu, ulterior recunoscându-se sub pseudonimul lui Damian Silvestru stilul inconfundabil al lui Ion Negoițescu. În prefața autobiografiei lui Ion Negoițescu, *Straja Dragonilor*, Ion Vartic remarca faptul că preferința pentru pseudonimul Damian Silvestru, dezvăluie jocul livresc ales de autor pentru a reda paradoxul personalității sale: *Damian* înseamnă cel supus, iar *silvestru*, înseamnă cel sălbatic. Aceleași trimiteri erudite și jocuri semantice specifice lui Negoițescu se întâlnesc și în textul *Manifestului*, oglindind permanentele căutări livrești ale tânărului.

Cerchiştii se simt apropiaţi, în aceste vremuri tulburi, de ideile lovinesciene, în primul rând de concepţia conform căreia se făcea o deosebire între etic, etnic şi estetic: „Domnule Lovinescu,/ Scrisoarea vrea să vă marturisească participarea noastră conştientă la spiritul contemporan. Pentru noi, literatura română nu înseamnă un fenomen închis, petrecut într-o

[1] Petru Poantă, *Cercul de la Sibiu*, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2006, p.55.

ţărmuire autarhică, nu o contribuţie pitorească la etnografia europeană, ci o ramură tânără a spiritualităţii continentale, ramura străbătută de aceeaşi seva şi încarcată de aceleaşi roade, chiar dacă pământul în care s-au implantat rădăcinile e altul."[2]

Semnatarii se adresează lui Lovinescu, admirându-i întreaga activitate de la *Sburătorul,* comparând gruparea c*u Junimea:*„pentru critica literară română are o importanţă egală **«Junimii».** Nu numai creatori de mare artă au fost în zilele noastre sburătorişti, precum Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Barbu sau Dinu Nicodin, dar s-a nascut acolo însăi critica literara, în ce are ea mai definitiv. "[3] Dornici să-şi descopere şi să îşi proclame identitatea, tinerii resping ideea sămănătorismului, declarându-se adepţi ai sincronismului lovinescian.

Răspunsul lui Lovinescu nu întarzie să apară. Acesta primeşte dovada admiraţiei tinerilor din Ardeal şi le răspunde emoţionat, într-un articol publicat pe 23 mai 1943, în aceeaşi publicaţie: „Să fiţi oare dvs.-– elementele tinere, din care se va selecta a patra generaţie postmaioresciană de apărători ai autonomiei esteticului?"[4]Cu doar câteva luni înainte de moartea sa, criticul literar le răspunde cerchiştilor tot printr-o scrisoare publică, numindu-i a **patra generatie postmaioresciană.**

Reacţiile în presa vremii au fost împotriva cerchiştilor, considerându-se că acest *Manifest*, intitulat *Ardealul estetic*, ascunde de fapt motive politice si renegarea valorilor etnice. Cerchiştii sunt atacaţi în revistele *Luceafărul* şi *Ţara,* din Sibiu, fiind porecliţi *isteţii din Ardeal*, formaţi la şcoal*a unor dascăli rătăciţi,* iar în Bucureşti în *Ardealul*, publicaţia refugiaţilor din Ardeal. [5] Însuşi Blaga nu pare a aproba anumite puncte ale scrisorii adresate lui Lovinescu, în special înverşunarea antirurală şi antifolclorică, după cum se remarcă în studiul despre Cercul Literar al lui Ovid. S. Crohmălniceanu şi Klaus Heitmann.[6]

Polemica se stinge repede, boala lui Lovinescu, după cum spune Cornel Regman: „ar fi făcut ca orice gest inamical la adresa omagiului nostru să pară odios."[7]

Adepţi ai principiilor maioresciene: valoarea estetică a operei şi prezenţa spiritului critic, cerchiştii aderă şi la ideile lovinesciene, dorindu-şi sincronizarea cu literatura occiddentală.

Astfel, prin Manifestul din 1943 este cristalizată mişcarea cerchistă, care avusese aşa cum o numeşte Petru Poantă *o protoistorie*[8]. Mutarea Universităţii clujene Regele Ferdinand I la Cluj reprezintă pentru câţiva studenţi ai facultăţii de Filosofie şi de Litere momentul conştientizării ideii de supravieţuire prin cultură. La numai două luni, după mutarea Universităţii la Cluj apare revista *Curţile dorului* (primul număr în ianuarie 1941), în care publică Radu Stanca, Ovidiu Drimba, Ion Negoiţescu, Eugeniu Todoran. Aşa cum poate fi dedusă încă din titlul revistei, influenţa lui Blaga asupra tinerilor care publică în revistă este esenţială. În contextul politic respectiv, Blaga devenise, mai ales în spaţiul transilvan, exponentul naţional. Acesta conduce din 1942 un cerc literar numit *Cercul literar studenţesc O.Goga*, readucându-se în prim plan mitul poetului mesianic. Din acest Cerc Literar, la care participau studenţi de la toate facultăţile, se va desprinde o grupare, coordonată de Liviu Rusu, numită *Prietenii Seminarului de Estetică* Având drept mentori profesori de anvergură erupoeană, cerchiştii vor reuşi să îşi formeze o viziune asupra literaturii încercând o resurecţie a ideii de estetic, o recuperare a marilor goluri din literatura română, o simbioză între modern şi clasic, clasicismul văzut ca sinteză a operelor fundamentale ale omenirii.

---

[2] Apud Daniel Cristea -Enache, *Un om din Est- studiu monografic*, Editura Curtea veche, Bucureşti, 2006, 157.
[3]Ibidem.
[4] Eugen Lovinescu, în *Viaţa,* nr.757, 23 mai 1943, Apud Petru Poantă , op.cit., p.64.
[5] Gabriela Gavril, *Cercul Literar de laSibiu*, Editura Fides, Iaşi, 2001., p.17.
[6] Ovid S. Crohmălniceanu, Klaus Heitmann, *Cercul Literar de la Sibiu şi influenţacatalitică a culturii germane*, Editura Universalia, Bucureşti, 2002.
[7] Cornel Regman, *Dinspre "Cercul literar" spre optzecişti*, Editura Cartea Românească, Bucuresti, 1997, p.7.
[88]Petru Poantă, *op.cit*, p.57.

Ion Negoiţescu apare în centrul activităţii cercului, fiind artizanul ideilor euphorioniste. El este cel care realizează o prezentare sub forma unui tabel a membrilor cercului, purtând simbolistica unor cărţi de joc. Aşii sunt Radu Stanca, I.Negoiţescu, Ştefan Aug. Doinaş şi Cornel Regman, iar Valeţi sunt Deliu Petroiu, Ioanichie Olteanu, Ion D.Sîrbu şi Nicolae Pârvu. Lista îi cuprinde pe toţi membrii, observându-se structura ierarhică a Cercului . Personalitate ludică, Negoiţescu îşi propune să şocheze, să cucerească prin opera sa memorialistică. Din mărturisirile celorlaţi cerchişti este conturată imaginea unui histrion, adept al culturii clasice, un inovator al ideii de cerc literar. Relevant în acest sens este volumul *Un roman epistolar* care dezvăluie freamatul ideilor cerchiste cristalizate de Ion Negoitescu şi Radu Stanca.Un tip de **amicitia** demn de tratatul ciceronian, este regăsit în corespondenţa dintre cei doi cerchişti, scrisorile reprezentând un permanent dialog al ideilor literare şi nu numai. Având influenţa culturii germane, scrisoarea devine astfel spaţiu al dezbaterilor literare, un laborator al ideilor cerchiste şi locul naşterii ideii de euphorionism. Negoiţescu este cel care propune titlul răsunător al unei noi reviste - ***Euphorion***, ca o sinteză dintre spiritul clasic şi fausticul modern. Acesta dă dovadă de efervescenţa culturală binecunoscută cerchiştilor, după cum avea să mărturisească mai târziu Ştefan Augustin Doinaş: „În Cercul literar, el ne impunea – cu o autoritate, ce-i drept, juvenilă, dar adeseori peremptorie – lecturi identice, preocupări similare, ba chiar opţiuni personale - pentru ca un fel de emulaţie tacită să ne asigure posibilitatea unui dialog real, purtat de toţi şi de fiecare.“[9] Din paginile corespondenţei dintre cei doi cerchişti răzbate o atitudine polemică faţă de modul de a privi literatura română, dorindu-se impunerea criteriului estetic prin intermediul revistei *Euphorion.* Din paginile corespondenţei dintre Negoiţescu şi Radu Stanca reies planurile efervescente în legatură cu apariţia acestei publicaţii, Euphorion devenind simbolul întoarcerii la valorile universale, laspiritul europenismului. *Euphorion* este simbolul pe care Negoiţescu îl găseşte pentru a sintetiza ideile pe care membrii cercului doreau să le urmeze, o sinteză între clasic şi modern, iniţial, redate într-o revistă. „Ca fiu al Elenei şi al lui Faust, în Euphorion s-au contopit spiritul grecesc, apolinic (limitele, ordinea elină) şi fausticul modern al europeanului, adică dinamismul, avântul nesăbuit (…). Eu voi propune ca ţintă a noastră pe acest Euphorion iniţial al lui Goethe, în care s-au armonizat ordinea, măsura, regula grecească şi fausticul germanic”[10]Profilul identitar cultural al Cercului literar de la Sibiu se identifică prin ideea de *euphorionism.*

Deşi revista nu a mai apărut, se poate vorbi despre *euphorionism,* un concept ce reprezintă utopia culturală spre care vor tinde, cerchiştii în întreaga lor operă, o fuziune ideală a spiritului modern cu elemente canonice ale clasicităţii. Îmbinarea clasicului cu modernul, urmărirea modelului german,dorinţa de cunoaştere şi permanenta căutare a valorii esteticului, fără a neglija eticul sunt câteva dintre aspectele pe care le presupune euphorionismul, care se ivea tocmai dintr-un dialog literar între membrii Cercului. Reveriile culturale ce reies din paginile corespondenţei dintre Negoiţescu şi Radu Stanca dezvăluie două tipuri de viziuni contrastante asupra literaturii, care configurează în mod simbolic ideea de euphorionism, o sinteză între faustic şi apolinic, în descendenţa lui Schiller şi Goethe. Pe de o parte, se observă viziunea efervescentă a lui Nego, dorinţa de afirmare în spaţiul cultural prin câştigarea publicului printr-un joc al seducţiei, al provocării literare, relevant fiind chiar titlul revistei *Euphorion*. Pe de altă parte, este prezentă atitudinea rezervată, calmă, a lui Radu Stanca, acesta îndemnându-l pe amicul său să găsească un alt titlu revistei: „unul nu prea răsunător”[11]

Ceea ce uneşte însă cele două viziuni este dorinţa de a avea o literatură ca parte integrantă a culturii europene. Ion Negoiţescu din prefaţa ediţiei din 1978 a *Romanului*

[9] Ştefan Aug. Doinaş, *Mai mult ca prezentul*, Editura Aius, Craiova, 1996, p.72.
[10] Ion Negoiţescu, - Radu Stanca, *Un roman epistolar*, , Editura Dacia, Cluj Napoca,1998, p. 33.
[11] Ion Negoiţescu, - Radu Stanca, op.cit. p.56.

epistolar remarcă faptul că proiectul din tinerețe presupunea existența unei complementarități între etic și estetic „preocuparea teoretică permanentă a conjugării valorii estetice cu valoarea morală: ceea ce noi numeam, în viziunea metaforică a juventuţii, Euphorion şi euphorionism. „[12]

Idei exuberante și dorința de a uimi se întâlnesc în autobiografia*Straja dragonilor*.O carte care îşi propune să şocheze, încă de la început, Cititorul fiind introdus într-o viaţă în care este pus să fie demiurg, fiecare cuvânt stând sub semnul unei voluptăți a ludicului. Titlul acestei autobiografii este strâns legat de perioada pe care Ion Negoițescu a petrecut-o în orașul Sibiu, fiind o metaforă pentru prietenie, autocunoaștere, creionând perioada paradoxală a descoperirii sinelui. Un rol esențial în decantarea grupului cerchist îl are **orașul,** elementul care va înlesni o atmosferă de lucru, după cum nota Ion Negoițescu în *Straja Dragonilor* : „ Aspectul total germanic – prin ziduri, dar și populație – al micului oraș cât era de superb, cu toate tainele lui străvechi, aveam să realizez doar treptat pe măsură ce se va închega perioada strajei dragonilor, cu Cercul Literar m-a vrăjit de prima dată. (...) Aici totul era totuși altceva decât trăisem până acum, iată-mă trimis parcă la studii undeva, în inima Europei.”[13]Atmosfera cerchistă este caracterizată de lectură sistematică, de existența unui fond cultural solid de permanenta preocupare pentru literatură, așa cum își amintește Ștefan Augustin Doinaș „Puteau fi văzuți zilnic, în colțul bulevardului, agitându-se și discutând cu însuflețire, pornind apoi în jos, spre Piață, sau în sus, pe lângă Universitate, uneori până la parcul sub Arini, ca o pleiadă gălăgioasă și entuziastă în mijlocul căreia vedeam parcă fulgerând schimbul de replici spirituale și de idei, dragostea aproape tiranică pentru literatură și artă precum și acel aer de comuniune spirituală. ”[14]Burgul, orașul medieval, Sibiu, devine pentru cerchiști un topos fecund, oferindu-le o influență catalizatoare asupra nașterii mișcării. Depărtându-se și chiar combatând ideile păşuniste, membrii Cercului aderă la ideea unei cetăți spirituale, ancorate nu inima Ardealului, ci în inima Europei. *Cetatea umbrelor*, după cum o numea Radu Stanca, devine pentru fiecare cerchist, un loc al decantării și al formării sinelui, contribuind la cristalizarea mișcării. Astfel, este creat, așa cum remarcă Giovanni Magliocco, un spațiu mitic, putându-se înscrie în paradigma altor orașe europene devenite spații simbolice ale marilor scriitori: „Ci riferiamo al mito di Sibiu, atraverso il quale la citta subisce quel medesimo processo di transfigurazione mitico che ha interessato, nel corso dell eta moderna altre cita: dalla Parigi di Charles Baudelaire alla Bruges di Georges Rodenbach, dalla Venezi di Gabriele D Annunzio e Thomas Mann fino alla misteriosa Praga di Franz Kafka. ”[15] Orașul se va regăsi operele cerchiștilor conturat cu nostalgie în lumini și umbre, asigurându-le iluzia unei cetăți atemporale, așezată într-o geografie spirituală sub forma unui labirint la care cerchiștii se vor întoarce de fiecare dată în scrierile lor regăsind principiile euphorioniste.

Straja dragonilor este o pledoarie pentru ieșirea din banalitate, confirmând ideile din tinerețe ale lui Ion Negoițescu. Scriere de maturitate, autobiografia lui Negoițescu se caracterizează prin transfigurarea amintirilor, a propriului destin printr-un joc al oglinzilor culturale. Încă din începutul cărții se remarcă referințele culturale, autobiografistul român urmând linia lui Rousseau, observându-se fraza prin care se înearcă explicarea întregului destin: „Am venit pe lume în ziua de 10 august 1921, la două ore după miezul nopții (n-am așteptat să se facă ziuă, cum s-ar fi cuvenit: graba, precipitarea, spontaneitatea care te

[12] Ion Negoiţescu în prefaţa ediţiei din 1978, de la Editura Albatros, *a Romanului epistolar*, apud. Gabriela Gavril op.cit, p.15.
[13] Ion Negoiţescu, *Straja dragonilor*, Ediţia a II-a, Editura Humanitas, București, 2009.
[14]Ștefan Augustin Doinaș, Amintiri de la Cercul Literar din Sibiu, apud Ovid,Crohmălniceanu, op.cit, p.22.
[15], Giovanni Magliocco, *Il Circolo Letterario du Sibiu. Manierismo e poetica del mito nell opera di Radu Stanca*, Editura danubiana, Roma, 2012.

împiedică să-ți organizezi mai bine treburile vieții, iată una dintre trăsăturile caracterului meu) ”[16].

Deși are numai două capitole Rochia de bal și convocat la director , confirmând teama autorului de anu își vedea autobiografia teminată terminată, Straja dragonilor este un experiment unic în literatura română. Tabuuri, descrieri fără inhibiții ale experimentelor senzoriale, dorința de a fi iubit de cei din jur – toate acestea se regăsesc în paginile autobiografiei lui Negoițescu, lectorul inițiat luând parte la un joc fin al ideii de euphorionism, o recuperare a vremurilor în care același Nego schița rolul fiecărui membru al Cercului sub forma unui tabel al cărților de joc. ”[17]

Primul capitol reconstruiește toposul copilăriei. Fascinat de mamă, este marcat de atitudinea dură a tatălui, cadru militar: „Tata interzisese astfel de manifestări sentimentale, considerate de dânsul de prost gust. Nici pe ei un i-am surprins vreodată sărutându-se ori mângâindu-se, nici eu un aveam voie să îi sărut.[18] Lumea feminina exercită asupra copilului o stare de admirație, vestimentația mamei amintindu-i lumea teatrului: „Balul, rochiile, acestea mă surescitau la culme. Trăiam un vis aievea. ”[19]

Detaliile șocante referitoare la experiențele erotice, senzoriale, sunt redate pe un ton firesc, tocmai din dorința de a șoca, acesta fiind dezideratul autorului : „Așa ceva nu s-a mai scris la noi. ”

Adolescentul se descoperă, explicând prin alegerile literare din acea perioadă destinul adultului: „Mă descoperisem pe mine în romanele doamnei Bengescu, pentru că asta îmi era patria. ”[20]

Personalitate puternică, adept al estetismului, militant al ideei de modernism aflat în simbioză cu clasicismul, Ion Negoițescu reușește să transmită prin forța scriiturii imaginea unei lumi în care a reușit să se afirme cu o luciditate transformatoare: „Intrarea mea într-un cerc nou și în modernitate nu s-a produs dintr-un condei. ”[21]

Așadar din cele două opere memorialistice ale lui Ion Negoițescu reiese permanenta căutare a sinelui prin literatură. Aceasta rămâne o constantă a cerchiștilor, operele lor memorialistice purtând un dialog *ex tempore*.

BIBLIOGRAPHY

I. Corpus de texte

A. Autobiografie:

Negoiţescu, Ion, *Straja dragonilor*, Ediţia a II-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009.

B. Corespondenţă:

Negoiţescu, Ion - Radu Stanca, *Un roman epistolar*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1998.

II. Referinţe critice:

A. Dicţionare şi istorii literare:

Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu* 2 *Proza. Teatrul*, Editura Aula, Braşov, 2002.

[16] Ion Negoiţescu, *Straja dragonilor*, Ediţia a II-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009.
[17] Petru Poantă, *Cercul de la Sibiu*, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2006, p. 21.
[18] Ion Negoiţescu, *Straja dragonilor*, Ediţia a II-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p.94
[19] Idem, p.63.
[20] Ibidem, p.97.
[21] Ion Negoiţescu, *Straja dragonilor*, Ediţia a II-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009, p.135.

Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceauşism* vol. I. *Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, Editura Polirom, Iaşi, 2000.

Rădulescu, Mihai, *Istoria Literaturii române de detenţie*, vol. I, Editura Ramida, Bucureşti, 1998.

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism,* vol.II. Proza, ed. a II-a, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006.

Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

Simion, Eugen (coordonator), *Dicţionarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004

Zaciu, Mircea (coordonator), *Dicţionarul scriitorilor români*, Editura Albatros, Bucureşti, 2002.

B. Studii monografice:

Crohmălniceanu, Ovid. S. - Heitmann, Klaus, *Cercul Literar de la Sibiu şi influenţa catalitică a culturii germane*, Editura Universalia, Bucureşti, 2002.

Cristea-Enache, Daniel, *Un om din Est, studiu monografic*, Editura Curtea veche, Bucureşti, 2006.

Damaschin, Dan, *Cercul Literar de la Sibiu/ Cluj – Glosse/Restituiri/corespondenţe* Editura Ecou Transilvan, Cluj – Napoca, 2013.

Gavril, Gabriela, *Cercul Literar de laSibiu*, Editura Fides, Iaşi, 2001.

Magliocco, Giovanni, *Il Circolo Letterario du Sibiu. Manierismo e poetica del mito nell opera di Radu Stanca*, Editura danubiana, Roma, 2012.

Poantă, Petru, *Cercul de la Sibiu*, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2006.

Răcătăianu, Florentina, *Cercul Literar de la Sibiu şi spiritul euphorionist* - teză de doctorat, conducător ştiintific prof. univ. dr.Ion Vartic, Cluj Napoca – 2011

C. Studii despre genurile biograficului:

Anghelescu, Mircea, *Poarta neagră. Scriitorii şi închisoarea*, Editura Cartea Românească, 2013.

Anghelescu, Mircea, *Literatură şi biografie*, Bucureşti, Editura Universal Dalsi, 2005,

Anghelescu, Mircea, *Cămaşa lui Nessus*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2000.

Augustin, *Confesiuni*, Traducere din latină, studiu introductiv şi note de Gh. I. Şerban, Editura Humanitas, Bucureşti, 2000.

Blanchot, Maurice, *Le journal intime et le recit* în *Le livre à venir,* Gallimard, 1959.

Călinescu, G., *Fals jurnal*, ediţie întocmită şi prefaţată de E.Simion, Editura Fundaţiei Pro, 1999.

Delumeau, Jean, *Mărturisirea şi iertarea. Dificultăţile confesiunii. Secolele XIII-XVIII*, traducere de Ingrid Ilinca, Editura Polirom, Iaşi, 1998.

Lejeune, Philippe, *Moi aussi*, Editions du Seuil, 1986.

Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, Editura Univers, Bucureşti, 2000.

Manolescu, Ion, *Literaturamemorialistică: Radu Petrescu, Ion D.Sîrbu, N.Steinhardt*, Colecţia Tezaur, Humanitas, Bucureşti, 1996.

Mihăieş, Mircea *Cărţile crude. Jurnalul intim şi sinuciderea*. ed. a II-a revăzută şi adăugită**,** Iaşi, 2000.

Mihăieş, Mircea, *De veghe în oglindă*, ediţia a II-a revăzută, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2005.

Rousset, Jean, *Le lecteur intime. De Balzac au Journal*., Librairie Jose Corti, 1986.

Simion, Eugen, *Ficţiunea jurnalului intim*, vol.I, *Există o poetică a jurnalului intim?*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001.

Simion, Eugen, *Ficţiunea jurnalului,* vol.III, *Diarismul românesc*,Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001.

Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, Editura Univers, Bucureşti, 2001.

Zamfir, Mihai, *Cealaltă faţă a prozei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2006.

D. Studii și sinteze în volume

Anghelescu, Mircea, *Am fost martor. Istoria literară ca depoziție*, Editura Spandugino, București ,2017.

Cernat, Paul, Manolescu, Ion, Mitchievici, Angelo, Stanomir, Ioan, *Explorări în comunismul românesc*, volumul II, Editura Polirom, Iaşi, 2005.

Cernat, Paul, *Critica literară și revizionismul est-etic în România postcomunistă, în vol. Literatura și politicul (sub redacția lui Mircea Anghelescu)*, Editura Universității din București, 2010, p. 47-60.

Cesereanu, Ruxandra, *Călătorie spre centrul infernului*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1998.

Cesereanu, Ruxandra *Gulagul în conştiinţa românească. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste*, Polirom, Iaşi, 2000.

Doinaș, Ștefan Aug., *Mai mult ca prezentul*, Editura Aius, Craiova, 1996.

Lefter, Ion Bogdan, *Recapitularea modernității: pentru o nouă istorie a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești 2012.

Papadima, Liviu, *Un decalog sau mai multe?*, Editura Spandugino, București, 2016.

Pleşu, Andrei, *Chipuri şi măşti ale tranziţiei,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.

Tănase, Stelian, *Anatomia mistificării1944-1989*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997

E. Articole din periodice:

Cesereanu, Ruxandra, „Povestea unei vieţi. Nicolae Balotă la Cluj" *Steaua*, Nr. 7, 2007.

Cristea Enache, Daniel, „Îndreptar pătimaş" în *România literară,* Nr.4, 25 Ianuarie 2008.

Grigurcu, Gheorghe, „Inepuizabilul Ion D. Sîrbu" în *România literară,*Nr.41, 19 Octombrie 2007.

Simuţ, Ion, „Ce s-a întâmplat cu literatura română în postceauşism?", în *România literară*, Nr. 6, 15 februarie 2008.

Ştefănescu, Alex, „Nicolae Balotă, un erou al culturii" în *România literară*, Nr.16,

Revista *Manuscriptum*, Numărul 1-4 2012 (163-166), anul XLII.

FORMS OF SUICIDE

Angelica Valerica Ionce
PhD Student, Technical University of Cluj Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract:Selfishness is not a auxiliary factor, but rather the main cause of suicide. If what links man to life disappears, it means that eaven his ties with society has disappeard. The sadness of the selfish is made of a feeling of fatigue and a gloomy descouragement, it express a total collapse of activity, which - if unable to become useful - disappears completely.
The sadness of the altruist, on the other hand, is made of hope, because beyond life there's a glimpse at the most beautiful perspectives.
Anomy means a total collapse of moral normativity. A society in which there will be a strong polarization between the rich and the poor, the specter of anomie will lurk in the shadows.

Keywords: suicide, selfishness, altruism, anomie, individual.

Sinuciderea nu este acelaşi lucru ca pulsiunea morţii. Pulsiunea morţii nu se manifestă neapărat prin sinucidere. Mai mult, pulsiunea morţii este ceva natural în dezvoltarea omului.

Pulsiunea morţii, acest instinct distructiv, are ca scop să conducă ceea ce este viu într-un stadiu anorganic. Deşi moartea este ceva natural, noi încercăm să suportam gîndul ei în mai multe feluri şi reacţionăm diferit faţă de ea. Diferitele noastre reacţii faţă de moarte pot explica anumite comportamente sau apariţia unor credinţe precum acelea în viaţa de după moarte. Desigur, de cele mai multe ori majoritatea credinţelor, atitudinilor sau sentimentelor legate de moarte îşi au sursa în inconştientul nostru.

Durkheim susţinea ipoteza existenţei unei determinări sociale a sinuciderii. El a observat că fiecare popor are o tendinţă colectivă de sinucidere bine determinată, care este invers proporţională cu gradul de integrare a individului în social.

Aserţiunile lui, precum sinuciderea preponderant masculină, rata scăzută a sinuciderii la persoanele căsătorite, intensificarea fenomenului în timpul crizelor economice şi scăderea numărului de sinucideri în timp de război, au fost verificate şi confirmate de numeroşi cercetători care i-au urmat. El vorbea despre trei mari categorii de sinucidere, în funcţie de cauzele care o determină: sinuciderea egoistă – aici intră indivizii cei mai slabi integraţi în grupul lor familial, religios şi politic, sinuciderea altruistă – se referă la societăţile în care întâlnim un grad de integrare excesiv, putând justifica sacrificarea pentru grup, sinuciderea anomică – este cauzată de dereglările mecanismelor sociale, care nu asigură satisfacerea trebuinţelor elementare.[1]

Sinuciderea din egoism

Durkheim spune că putem numim *egoism* acea stare în care individul se afirmă în exces față de societate și în detrimentul societății. Sinuciderea de tip egoist va fi semnul unui individualism nemăsurat. De egoism poate fi vorba încă și mai clar atunci când sinucigașul își

[1] Emile Durheim, *Despre sinucidere*, Colecția Eseuri de ieri și de azi 71, traducere de Mihaela Calcan, Institutul European, Iași, 2007, p.219

duce intenția la capăt, fără să-i pese dacă în urma lui rămân membri ai familiei care ar avea nevoie de ajutorul său.

Forța morală a societății va fi unul dintre cele mai puternice obstacole în calea sinuciderii, dar aceasta depinde de felul în care este percepută societatea de către individ.

Atunci când individul se simte iubit de către cei din jurul său, de către cei din familie sau din grupuri mai restrânse, grupuri aflate peste tot undeva între familie și stat și care formează conținutul limfatic al organismului social, atunci individul se va agăța cu disperare de viață. În schimb, dacă individul este un egoist care nu se simte nici el iubit de către nimeni, care nu dă și nici nu primește nimic, atunci el va găsi mai greu un motiv ca să trăiască. Dintr-un factor care favorizează sinuciderea, individualismul poate să devină o cauză a acesteia[2].

Societatea – arată Durkheim[3] – poate să genereze sentimente de optimism sau pesismism istoric, are o anumită conștiință de sine, despre starea sa de sănătate socială, despre faptul dacă este sănătoasă sau bolnavă. Și, dacă societatea se simte bolnavă într-o anumită măsură, ea trebuie să precizeze felul bolii și gravitatea acesteia. Răul pe care societatea îl resimte se transmite și părților sale componente, adică indivizilor. Când societatea are sentimentul propriei sale decăderi, se pot forma curente de depresie și dezamăgire, care nu emană de la individ, dar care se vor răsfrânge în comportamentul indivizilor, simptome de slăbire a coeziunii sociale și de astenie colectivă, favorizând atitudinea pro-sinucidere. Promotorii concepției morale care, de exemplu, se pronunță în favoarea eutanasiei, vor fi dezaprobați și atacați de către reprezentanții moralei oficiale, fără să observe că concepțiile lor sunt de fapt efect și nu cauză, care nu fac decât să traducă în plan simbolic mizeria existentă în corpul social. Omul devine depresiv și melancolic din cauza individualismului exacerbat, el simte tristețe și lipsă de rost în viață atunci când nu mai are nimic în comun cu alții.

Egoismul nu este un factor auxiliar, ci chiar cauza generatoare a sinuciderii. Dacă ceea ce îl leagă pe om de viață dispare, înseamnă că a dispărut chiar legătura lui cu societatea. În privința incidentelor existenței particulare, ce par să determine sinuciderea și care sunt considerate apoi drept condiții determinante, ele nu sunt de fapt decât condițiile ocazionale. Dacă individul cedează în fața primului șoc al circumstanțelor, înseamnă că starea în care se găsește societatea l-a transformat într-o pradă ușoară pentru sinucidere.

Sinuciderea din altruism

Spre deosebire de sinuciderea din egoism, în care individul crede că își poate lua singur viața pentru că are dreptul să o facă, în cazul sinuciderii din altruism el își ia singur viața deoarece crede că el are datoria să o facă.

Este cazul sinuciderilor prescrise de mentalitățile religioase ale Japoniei sau ale Indiei din antichitate și Evul Mediu, dar există și forme europene contemporane de manifestare a acestui sentiment de onoare și datorie. În civilizațiile vechi și medievale, sinuciderea altruistă se poate prezenta ca o formă supremă de devotament.

Este binecunoscută ușurința cu care japonezii își spintecă burta pentru pretexte din cele mai neînsemnate.

---

[2] Nicolae Iuga, *Eseuri despre sinucidere de la justificări filosofice la interdicții religioase*, Editura Limes, Cluj, 2018, pp.93-94

[3] Emile Durheim, *Despre sinucidere*, Colecția Eseuri de ieri și de azi 71, traducere de Mihaela Calcan, Institutul European, Iași, 2007, pp.214-216

Războinicii danezi priveau moartea în patul propriu, bătrânețea sau boala, ca pe o rușine și se sinucideau pentru a evita această dezonoare. La capătul pământurilor vizigoților era o stâncă înaltă, numită Stânca bătrânilor, de pe care bătrânii se aruncau în gol, atunci când deveneau prea obosiți de viață. Celții considerau că pe cei care se sinucid îi așteaptă dincolo de moarte o existență plină de delicii, iar pe cei ce mor de boală sau decrepitudine, o hrubă înspăimântătoare[4].

Nu se cade ca slujitorul să supraviețuiască stăpânului, scutierii cavalerului sau cavalerii să supraviețuiască regelui. Ca să ducă la sinucidere, altruismul trebuie să fie deosebit de intens. În acest sens, există o sinucidere altruistă din datorie, care este cumva obligatorie, comisă sub imperiul unei constrângeri exercitată de opinia celorlați, precum există și o sinucidere din devotament sau iubire concretizată de o manifestare liberă.

India antică este țara clasică a sinuciderii din datorie. Practica era atât de răspândită, încât legiuitorii s-au văzut nevoiți să o reglementeze. Codul de legi zis a lui Manu, elaborat în India în timpuri imemoriale, recomandă sinuciderea dar cu anumite condiții, care pot fi considerate ca ținând de sănătatea corpului social (cel care se decidea să părăsească de bună voie viața trebuia să fi împlinit o anumită vârstă și să lase în urma sa cel puțin un fiu).

Din categoria sinuciderii din devotament fac parte, în primul rând, martirii creștini. Pentru creștinul adevărat, șederea pe acest pământ este temporară, după care urmează viața veșnică pe lumea cealaltă, deci moartea nu este ceva care trebuie să-l sperie.

O altă categorie a sinuciderilor din altruism ar trebui să-i includă pe soldații care preferă moartea în locul umilinței înfrângerii sau pe cei care se sinucid pentru a-și proteja familia de un eventual oprobiu public, sinucideri cauzate de datorii care nu mai pot fi plătite, așa-numitele sinucideri din motive de onoare.

Datele statistice arată că cei mai afectați de flagelul sinuciderii sunt chiar militarii care au vocație pentru această carieră. Există un ansamblu de obiceiuri și predispoziții naturale care caracterizează serviciul militar[5].

Tristețea egoistului este făcută dintr-un sentiment de oboseală și de sumbră descurajare, ea exprimă o prăbușire totală a activității care, neputând deveni utilă, dispare cu desăvârșire. Tristețea altruistului în schimb este făcută din speranță, căci dincolo de viață sunt întrevăzute cele mai frumoase perspective. Ea conține chiar entuziasmul și elanul unei credințe nerăbdătoare să se împlinească și care se afirmă prin acte de o mare energie.

Sinuciderea din anomie

Anomia înseamnă o prăbușire generalizată a normativității morale. Normativitatea nu este numai o problemă de ordin represiv de sus în jos, ori de la mulțime spre spre individ, ci este o chestiune de ordin fiduciar, de susținere prin încredere de jos în sus, sau prin încredere extinsă pe orizontală în toate direcțiile. Marile idei și norme morale proclamate oficial au dispărut subminate fiind de lipsa de încredere manifestată de jos în sus, prin ruperea și fragmentarea țesutului social până la atomizarea individului. O societate în care se va produce o puternică polarizare între bogați și săraci va fi pândită de spectrul anomiei. Niciodată o societate în care speculatorul va câștiga mai mult decât muncitorul nu va putea fi considerată o societate dreaptă[6]. Polarizarea va naște frustrare și izolare în imediat, nemulțumire acumulată și revoltă pe termen lung.

Realul își pierde orice valoare în fața a ceea ce întrevăd imaginațiile înfierbântate. Oamenilor le este sete de lucruri noi, de plăceri necunoscute încă, de senzații fără nume, dar care își pierd savoarea imediat ce sunt trăite. Din acest moment, orice schimbare de

[4] Ibidem, p.219
[5] Ibidem, p.237
[6] Pascal Brucker, *Misere de la prosperite*, Ed. B. Grasset, Paris, 2002.

situație care survine este fatală. Febra încetează și ne dăm seama cât de steril a fost eforul depus și că senzațiile noi, acumulate, nu au reușit totuși să creeze un capital solid de fericire care să ne protejeze mereu. Înțeleptul, care știe să se bucure de rezultatele câștigate fără să încerce la nesfârșit nevoia de a le înlocui cu altele noi, găsește un sprijin în momentele de cumpănă. Dar omul care a așteptat totul de la viitor, nu are nimic în trecut care să-l ajute să depășească necazurile prezentului, pentru el, trecutul a fost doar o serie de etape traversate în grabă. Putea să se mintă singur, sperând întotdeauna că va întâlni în viitor fericirea încă negăsită. Apoi, drumul său este oprit, nu se mai poate sprijini pe nimic, nici din trecut, nici din viitor. Oboseala este suficientă pentru a produce decepția, căci e greu să ocolești sentimentul continuu al unei goane inutile și fără sfârșit[7].

Există o diferență importantă între om și animal sub raportul satisfacerii nevoilor imediate. La animal, echilibrul între nevoi și consum se stabilește în mod spontan și imediat. Organismul animal cere doar ca substanța și energia consumate să fie înlocuite în cantități echivalente, pe măsura uzurii. Când necesarul de resurse este acoperit, animalul este satisfăcut și nu mai cere nimic în plus[8]. Pentru om lucrurile stau cu totul altfel, pentru că majoritatea nevoilor sale nu depind de corp. Există și la om minimum necesar întreținerii existenței sale fizice, dar adevăratele nevoi de consum se situează deasupra acestuia și sunt de natură culturală. Nevoile de bunăstare, de confort și de lux nu cunosc niciun fel de limite naturale, ci numai cele de mentalitate, care tind tot mai sus. Dorințele omului nu cunosc practic nicio limită imaginabilă.

Natura umană este, în trăsăturile sale esențiale, aceeași pentru toți cetățenii, dar nevoile omului pot să fie diferite, în funcție de treptele ierarhiei sociale. Atâta vreme cât nevoile omului depind doar de dorința individului, aceste nevoi sunt nelimitate. Și de vreme ce nu există limite, nu vor exista nici mijloace suficiente pentru satisfacerea nevoilor. Astfel că vor exista oameni care vor trăi într-o veșnică stare de nemulțumire și aceștia vor fi mai expuși la sinucidere. Numărul crescând de sinucideri din timpul crizelor economice pare a confirma acest lucru. În fine, concluzionează Durkheim[9], există trei tipuri de sinucidere:

a) Sinuciderea egoistă, în cazul căreia omul nu mai găsește motive pentru a trăi;
b) Sinuciderea altruistă, în care omul își dă viața pentru alții;
c) Sinuciderea din anomie, atunci când influența societății nu se mai face simțită suficient în reglementarea vieții individului.

Miturile despre sinucidere sunt destul de răspândite în rândul oamenilor. Ele pot afecta însă și abordarea de către profesioniști a acestei problematici, constituind un pericol pentru integritatea clientului. Câteva dintre aceste mituri sunt (după Cosman, 1999):

Persoana care vrea să comită suicidul nu vorbește despre intenția lui. Studiile arată contrariul, și anume că în majoritatea cazurilor această intenție a fost specificată clar înainte de actul sinuciderii.

Nu este bine să vorbești deschis despre sinucidere; acest lucru poate sugera alternativa sinuciderii, pe când noi vrem să o evităm. Desigur afirmația este falsă. Dimpotrivă, sinuciderea fiind de multe ori un strigăt pentru ajutor de către persoana care se asteaptă să fie luată în serios și să i se acorde sprijin sau să i se sugereze altă soluție. Astfel, este bine să se vorbească deschis despre acest subiect.

După ameliorarea simptomelor care au dus la tentativa sau ideația suicidară nu mai există riscul de a recurge la suicid. De exemplu, la o persoană depresivă, în urma

[7] Emile Durheim, *Despre sinucidere*, Colecția Eseuri de ieri și de azi 71, traducere de Mihaela Calcan, Institutul European, Iași, 2007, p. 265
[8] Ibidem, p.254
[9] Ibidem, pp.267-268

psihoterapiei sau tratamentului psihiatric se constată ameliorarea simptomelor depresive. Aceasta poate include și scăderea intensității ideației suicidare. Dar este cunoscut fenomenul recăderii, adică a revenirii neașteptate a simptomelor dinaintea tratamentului. Mai ales în cazul în care clientul nu este informat despre acest lucru s-ar putea ca recursul la soluții extreme cum este suicidul să devină foarte probabil. Se poate întâmpla astfel deoarece persoana în cauză se gândește că probabil niciun tratament nu va da rezultate și oricât de mult s-ar strădui nu va putea depăși situația în care se află.

Sinuciderea este un act comis de către persoanele bolnave psihic. Poate fi, dar nu putem exclude persoanele care nu fac parte din această categorie, dar în schimb sunt supuse unui stres deosebit (cum ar fi moartea neasteptată a unei persoane apropiate).

Tendințele suicidare se transmit genetic. Ca și orice altă trăsătură, tendința înspre depresie și suicid poate apărea sub formă de predispoziție, dar depinde de alte caracteristici învățate pe parcursul vieții, dacă această tendință se va manifesta sau nu.

Dacă cineva a supraviețuit tentativei de suicid atunci a vrut doar să manipuleze pe cineva sau să impresioneze pentru a atrage atenția asupra lui. Persoana care dorește să moară poate folosi tentativa de suicid pentru a obține ceva, dar de multe ori eșuează din alte motive (lipsa cunoștințelor despre efectul letal al acelei metode). În plus, motivația poate fi și cea de autopedepsire, de strigăt pentru ajutor, de manifestare a durerii sau a maniei.

Nu întotdeauna trebuie luate în serios afirmațiile legate de intenția suicidară. Dimpotrivă, mai bine riscăm să greșim în sensul evaluării riscului suicidar, decât să nu luăm în serios o intenție care s-ar putea finaliza, contrar așteptărilor noastre.

Putem evalua potențialul suicidar în funcție de vârsta persoanei în cauză, precum și de statutul socio-economic. Este indicat să evaluăm riscul în funcție de informațiile, explicite sau implicite, pe care le avem despre client, nu prin raportarea la cauzele generale ale suicidului.

Dacă a trecut suficient timp de la evenimentul care a declanșat criza atunci putem considera că pericolul a trecut. S-a constatat că sunt situații în care sinuciderea a survenit la un interval de mai mult de 6 luni-1an de la moartea cuiva apropiat, fără a exista indicii premergatoare asupra intenției suicidare.

Acest lucru ar putea fi posibil deoarece au fost evitate orice discuții legate de durerea pierderii persoanei iubite si cei apropiați nu știau ce simte și ce gândește persoana care ulterior a recurs la acest gest.[10]

Persoanele care vorbesc despre sinucidere nu ajung niciodată să se sinucidă; total greşit. Se recomandă să nu se ignore ameninţările cu sinuciderea pentru că datele au dovedit că apropape toţi aceia care s-au sinucis sau au încercat să o facă au dat anterior semnale de avertizare de tipul „o să-ţi pară rău când o să mor” sau „nu văd altă cale de a rezolva decât...”, indiferent de cât de ocazionale sau disimulate sub forma unei glume nevinovate, ele pot indica o ideaţie suicidară serioasă;

Oricine încearcă să se omoare este mai mult ca sigur nebun; iată din nou o idee greşită în ceea ce priveşte sinuciderea. Mulţi dintre cei care s-au sinucis nu erau psihotici, nu sufereau de tulburări mentale. De cele mai multe ori este vorba de persoane supărate, copleşite de durere, disperate, iar supărarea, suferinţa emoţională, disperarea extremă nu sunt în mod necesar apanajul unor boli mentale;

Dacă o persoană este decisă să-şi curme viaţa, nimeni şi nimic nu o poate împiedica să o facă. Total neadevărat, pentru că chiar şi cei foarte depresivi au sentimente amestecate legat de moarte, oscilând până în ultimul moment între dorinţa de a trăi şi cea de a muri. Mulţi sinucigaşi nu vor de fapt ca ei să moară, ci îşi doresc ca suferinţa de care se simt copleşiţi să înceteze;

[10] Cosman Doina *Compendiu de suicidologie*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2008, p.6

Sinucigaşii sunt persoane incapabile să caute ajutor. Şi acest lucru este infirmat de diverse studii pe victime ale sinuciderii care au probat că mulţi dintre ei au apelat anterior la ajutor medical, chiar cu şase luni înainte;

Dacă se vorbeşte mult şi insistent despre sinucidere, se poate întâmpla ca unor persoane să le şi vină ideea să o facă. Neadevărat pentru că, numaicomunicând deschis cu persoanele cu ideaţie suicidară, le poţi oferi ajutorul de care au nevoie;

De cele mai multe ori, trecerea la actul suicidar este iraţională; neadevărat, pentru că este dovedit că majoritatea celor care se sinucid sunt în deplin contact cu realitatea, sunt raţionali.

BIBLIOGRAPHY

Amery, Jean, *Despre sinucidere: Discurs asupra morţii liber alese*, traducere de Corina Bernic, Editura ART, București, 2012

Appignanesi, R., Zarate, O. (trad. Irina Margareta Nistor). *Câte ceva despre Freud* (titlul original Introducing Freud). Editura Curtea Veche, 2000

Brucker, Pascal, *Misere de la prosperite*, Ed. B. Grasset, Paris, 2002

Butoi, Tudorel, *Sinuciderea un paradox*, Editura Științelor Medicale, București, 2001

Cedric, Mims, *Enciclopedia morții*, traducere de Paul Octav Ciucă, Editura Orizonturi, București, 2006

Cosman, Doina, *Compendiu de suicidologie*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2008

Durkheim, Emile, *Despre sinucidere*, Colecția eseuri de ieri și de azi, Institutul European, Iași, 2007

Iuga, Nicolae, *Eseuri despre sinucidere de la justificări filosofice la interdicții religioase*, Editura Limes, Cluj, 2018

Joiner, Thomas, *Mituri despre sinucidere*, Editura Trei, traducere din engleză de Cătălina Necula, București, 2013

Mihalache, Gabriela, *Sinuciderea în literatura română interbelică*, Colecția Universitas, Seria Hermeneutică Literară, Editura EIKON, București, 2017

Minois, George, *Istoria sinuciderii: societatea occidentală în fața morții voluntare*, traducere de Mircea, Ionescu, Editura Humanitas, București, 2002.

RADU MAREŞ AND HIS EARLY NOVELS

Raluca – Nicoleta Isciuc (Uilean)
PhD Student, UMFST Târgu Mureş

Abstract: Radu Mareş, postmodernist writer who debuted in volume in the early `70 s, is the one who endowed Romanian literature with a significant number of novels and short prose. The present work focuses on the early writings of the prose writer, more precisely, on his first novels: Anna sau pasărea paradisului, the beginning work, which was published in 1972, and Caii sălbatici, a novel published in 1981. The two writings retain the same type of narration and the same construction techniques, which betray a confident prose writer who created a steady, linear literature.

Keywords: literature, prose, Romanian literature, novel, postmodernism

Această lucrare se focusează asupra operelor de început ale prozatorului Radu Mareș. Primele romane sunt *Anna sau pasărea paradisului*, volum care a marcat debutul editorial al scriitorului în anul 1972, și *Caii sălbatici*, proză apărută în anul 1981, prin care se încheie etapa romanelor de început.

Anna sau pasărea paradisului„pare a fi un roman”[1] structurat în două părți inegale ca număr de pagini. Incipitul cărții scoate la iveală un prozator sigur care stăpânește cu ușurință anumite tehnici. Singura șansă de a supraviețui în multitudinea de locuri prin care ne plimbă lectura este de a ține pasul și de a nota fiecare indiciu care ni se oferă. Chiar și așa, acțiunea devine de multe ori greu de urmărit și necesită o serie de relecturi.

Acțiunea prozei se împletește adesea cu descrieri amănunțite de cadru. Procedee precum „analiza minuțioasă a mediului, investigația psihologică, retrospecția și dezordinea prozei de reconstituire sunt de găsit laolaltă în starea exercițiului pur în *Anna sau pasărea paradisului*”[2]. Zonele realității se îmbină cu cele ale meditației, astfel că, prin intermediul personajului, ne este definită puterea: „ce înseamnă să fii puternic, tocmai rezistența și nepăsarea la primejdiile pe care, desigur, viitorul trebuia să i le impună în cele din urmă, iar lui nu-i rămânea decât să le evite pentru că adolescența rareori sau mai degrabă niciodată nu prevede înfrângeri”. Proza *Anna sau pasărea paradisului* este alcătuită dintr-o sumă de povești care îl au ca personaj, în mare parte, pe Aanei Gavril. Urmărind îndeaproape evoluția acestuia, am putea afirma cu ușurință că avem de-a face cu un bildungsroman. Pe parcursul prozei, atenția se distribuie pe rând, pe diferite personaje, asupra cărora prozatorul insistă și pe urmă le părăsește brusc, iar despre unele dintre ele nu o să mai aflăm nimic, ci rămân suspendate asemeni unor păsări pe sârmă. Mareș dovedește încă o dată că a scris un roman *columnar*, un roman cu aripi, o carte a eliberării, unde totul zboară: păsări, povești, minți.

Pe lângă un roman al personajelor, avem de-a face și cu un roman al spațiilor: „o cabană, o grădină de tir, un iarmaroc, o fermă, orașul provincial”[3], satul natal, școala,

[1] George Pruteanu, *Radu Mareș. Anna sau pasărea paradisului*, în „Convorbiri literare”, nr. 24, 30 decembrie 1972, p. 9
[2] Mirela Roznoveanu, *Radu Mareș.Anna sau pasărea paradisului*, în „Tomis”, anul VII, nr. 17 (83), 10 noiembrie 1972, p. 10
[3] Petru Poantă, *Radu Mareș. Anna sau pasărea paradisului*, în „Steaua”, Cluj-Napoca, anul XXIV, serie nouă (16-30 ianuarie), nr. 2, 1973, p. 30

apartamentul, teatrul și pădurea care poate fi considerată „un simbol matern, sursa unei regenerări”[4].

În ciuda faptului că este percepută ca o carte „scrisă într-un stil greoi, abstract, copleșit de eufemisme”[5], *Anna sau pasărea paradisului* este un roman rotund, asemeni unui circuit, care pornește și se termină în același loc. Finalul reprezintă o „reluare a scenei inițiale, revenire în timpul marcat de întâlnirea Fiului cu Anna, asta însemnând că în realitate începutul și sfârșitul sunt una; între ele nu se află decât trecutul celor doi, durata rememorării, prelungirea în timp a unei confruntări necesare”[6]. Cartea „oferă cititorului o lectură dificilă, unde atenția este solicitată la maximum”[7].

Pentru critica vremii această proză a fost „un exercițiu experimental”[8], „o înșiruire de fraze frumoase”[9] sau o „stranie alcătuire literară”[10], așadar, *Anna sau pasărea paradisului* „indică un stilist meticulos, de mare rafinament”[11], care „știe fixa anumite cadre, are îndemânarea descripției și a înscenărilor”[12].

Caii sălbatici, volum fragmentat în trei părți (*Cenușa*, *Un șarpe în iarbă* și *Requiescat*), ne întâmpină pe coperta I cu trupul ciung al unui cal zdravăn reprezentat fără cap. *Cenușa,* prima parte a romanului, „riguros datată – „sfîrșit de octombrie 1976””[13], ne plasează pe malul Mării Negre. Drumul spre haltă al naratorului fără nume „fixează cadrul propice declanșării fluxului memoriei, creează impresia de veridicitate, de real mulat pe un halucinant peisaj de august, la vremea secerișului”[14]. După aceste prime pagini, vom afla prin intervenția naratorului că acesta este, de fapt, sfârșitul romanului, demers ce oferă *Cailor sălbatici* o „construcție atipică”[15] în care „autorul e preocupat mai mult să-și limpezească pentru sine modul de a scrie, de a construi, încât romanul își conține și propria autocronică literară”[16]. Povestitorul face un gest neobișnuit și ne mărturisește că, așa cum pretinde orice construcție, și aici vor fi puse în mișcare năluci personale, ficțiuni, o lume inexistentă. Salvarea acestei compoziții vine din *Hârtiile* (așa cum sunt numite în roman) care joacă rolul unor ciorne sau manuscrise, prin intermediul cărora are loc recuperarea. În opinia lui Cornel Moraru, „romanul pare dezmembrat, recompus trudnic din însemnări disparate, nu prea cursive, un colaj de „Hîrtii”, rupte dintr-un jurnal involuntar, grav deteriorat de trecerea timpului”[17].

În cazul de față, există două planuri narative: „pe de-o parte *e burgul universitar* (de care se leagă nebuniile tinereții, studența, efervescența creatoare, vitalismul debordant, lumea lui „totul e posibil”)”[18], „termen ce revine cu insistență de-a lungul romanului fără ca

---

[4] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord.), Editura Polirom, Iași, 2009, p. 685
[5] Mirela Roznoveanu, *Op. cit.*, p. 10
[6] Ion Livian, *Radu Mareș. Anna sau pasărea paradisului*, în „Echinox”, Cluj-Napoca, anul IV, nr. 11, noiembrie 1972, p. 4
[7] Sorin Titel, *Radu Mareș. Anna sau pasărea paradisului*, în „România literară”, anul VI, nr. 28, joi, 12 iulie 1973, p. 11
[8] Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan 1945-1985, I. Realismul*, Editura Eminescu, București, 1988, p. 267
[9] Sorin Titel, *Op. cit.*, p. 11
[10] George Pruteanu, *Op. cit.*, p. 9
[11] C. Costin, *Radu Mareș, Anna sau pasărea paradisului*, în „Ateneu”, anul X, nr. 1 (102), ianuarie 1973, p. 8
[12] Petru Poantă, *Op. cit.*, p. 30
[13] Cornel Moraru, *Radu Mareș. Caii sălbatici*, în „Vatra”, Târgu Mureș, serie nouă (1971), anul XIII, nr. 7 (148), iulie 1983, p. 4
[14] Florin-Corneliu Popovici, *Anotimpul regăsirii*, în „Vatra”, Târgu Mureș, nr. 5-6 (410-411), 2005, p. 111
[15] Florin-Corneliu Popovici, *Anotimpul regăsirii*, în Virgil Podoabă (coord.), *Cărțile supraviețuitoare*, Editura Aula, Brașov, 2008, p. 313
[16] Cornel Moraru, *Op. cit.*, p. 4
[17] *Ibidem*
[18] Florin-Corneliu Popovici, *Anotimpul regăsirii*, în „Vatra”, Târgu Mureș, nr. 5-6 (410-411), 2005, p. 111

numele orașului să fie dezvăluit”[19]; iar ,,pe de altă parte *e marea* (maturizarea, neliniștea, profesoratul într-un umil sătuc dobrogean, privațiunile, ancorarea la ,,țărm”, reflecțiile personale)”[20], care reprezintă, de fapt, etapele necesare inițierii eroului.

Mareș oferă descrieri amănunțite despre fiecare personaj în parte, însă cel care ne prezintă narațiunea rămâne în continuare un personaj nedefinit despre care cunoaștem foarte puține detalii. Iată cu câtă ușurință reușește prozatorul să construiască ,,o interesantă relatare de tip colaj despre un număr de tineri colegi, legați prin vârstă și preocupări de mediul studențesc al unui burg transilvănean cu veche tradiție universitară”[21]. În mare parte, acest prim capitol al romanului se concentrează în jurul căminului studențesc, iar poveștile sunt extrase din acele *Hârtii* pe care le-am putea percepe ca un instrument de lucru al povestitorului.

Trebuie remarcat faptul că ,,Radu Mareș a reușit acolo unde eroii săi au ratat, oferindu-ne un document reprezentativ pentru o mentalitate și pentru o epocă”[22], realizând un roman cu consistență solidă, un roman ce ,,deapănă saga unor tineri studenți”[23]. Florin Manolescu identifică în această parte a cărții trei teme fundamentale ,,care caracterizează așa-zisele romane ale formației: prietenia, dragostea și mai ales căutarea modelelor de viață”[24]. În partea a II-a a romanului, vagonul din apropierea mării este legat de școala din T., prin intermediul profesorului de română care încearcă să reziste unui trai bipolar. Alergătura continuă creează o lectură greu de urmărit și senzația unei incertitudini permanente, pe care, am trăit-o și în romanul de debut al prozatorului. Naratorul pare că suportă orice schimonosire a textului, aigurându-ne că acesta nu-și va pierde sensul. Iată o adresare curajoasă față de cititor: ,,Eventualul meu cititor ar putea-o face și i-aș sugera să mă înlocuiască: pietrele mozaicului pot fi dispuse după plac, nu e totul un joc? Sau, de ce nu, ar putea sări, trecînd direct, dacă tot a citit pînă aici, la ultima parte”.

Ultima parte a romanului, denumită simbolic *Requiescat*, ne induce (dacă studiem originile latinești ale acestui cuvânt) ideea de moarte sau odihnă. În această ultimă parte ,,burgul nordic, studiile și experiența erotică cu Catinca sunt înlocuite de zgomotul mării, de Nina, dar, mai ales, de faptele consumate în micul colectiv de muncă”[25].

,,Document al unei epoci”[26], *Caii sălbatici* este „o carte despre libertate, o carte picarescă, confesivă, dar și o carte memorialistică”[27], prozatorul dovedindu-și ,,răbdarea în derularea narațiunii”[28] unui roman care se confruntă ,,permanent cu sursele sale, cu fazele sale de elaborare, cu universul care îi determină structura”[29].

Cele două romane care reprezintă începutul creației lui Radu Mareș se aseamănă izbitor, păstrând același tip de narațiune și aceleași tehnici de construcție ce trădează un prozator sigur, consecvent, preocupat să creeze o literatură statornică, liniară, care îi va asigura, de la momentul debutului, locul propriu în rândul scriitorilor postmoderniști.

---

[19] Ovidiu Mircean, *Caii sălbatici,* în Ion Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, Vol. I (A-M), ediție definitivă, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007, p. 100
[20] Florin-Corneliu Popovici, *Anotimpul regăsirii*, în ,,Vatra”, Târgu Mureș, nr. 5-6 (410-411), 2005, p. 111
[21] Mircea Popa, *Radu Mareș. Caii sălbatici*, în ,,Steaua”, anul XXXIII, nr. 8, august 1982, p. 55
[22] Cornel Moraru, *Op. cit.*, p. 4
[23] Florin-Corneliu Popovici, *Anotimpul regăsirii*, în Virgil Podoabă (coord.), *Op. cit.*, p. 313
[24] Florin Manolescu, *Narațiune și meta-narațiune*, în ,,Contemporanul”, nr. 10 (1895), 4 martie 1983, p. 8
[25] Ioan Holban, *Cheia magică a visului și a faptei*, în ,,Cronica”, anul XVII, nr. 16 (846), 16 aprilie 1982, p. 4
[26] Adrian Dinu Rachieru, *Caii sălbatici ca roman al unei generații*, în „Orizont”, anul XXXV, serie nouă, nr. 10 (830), 9 martie 1984, p. 2
[27] Florin-Corneliu Popovici, *Anotimpul regăsirii*, în Virgil Podoabă (coord.), *Op. cit.*, p. 314
[28] Marcel Constantin Runcanu, *Caii sălbatici ai memoriei*, în ,,Tribuna”, anul XXVI, nr. 15 (1321), 15 aprilie 1982, p. 5
[29] *Ibidem*

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei

Mareș, Radu, *Anna sau pasărea paradisului*, Editura Dacia, Cluj - Napoca, 1972
Mareș, Radu, *Caii sălbatici*, Editura Dacia, Cluj - Napoca, 1981

Bibliografia critică

Bibliografia critică în volume

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, traducere de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord.), Editura Polirom, Iași, 2009
Cosma, Anton, *Romanul românesc contemporan 1945-1985, I. Realismul*, Editura Eminescu, București, 1988
Podoabă, Virgil (coord.), *Cărțile supraviețuitoare*, Editura Aula, Brașov, 2008
Pop, Ion (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, Vol. I (A-M), ediție definitivă, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007

Bibliografia critică în periodice

Costin, C., *Radu Mareș, Anna sau pasărea paradisului*, în ,,Ateneu", anul X, nr. 1 (102), ianuarie 1973
Holban, Ioan, *Cheia magică a visului și a faptei*, în ,,Cronica", anul XVII, nr. 16 (846), 16 aprilie 1982
Livian, Ion, *Radu Mareș. Anna sau pasărea paradisului*, în ,,Echinox", Cluj-Napoca, anul IV, nr. 11, noiembrie 1972
Manolescu, Florin, *Narațiune și meta-narațiune*, în ,,Contemporanul", nr. 10 (1895), 4 martie 1983
Moraru, Cornel, *Radu Mareș. Caii sălbatici*, în ,,Vatra", Târgu Mureș, serie nouă (1971), anul XIII, nr. 7 (148), iulie 1983
Poantă, Petru, *Radu Mareș. Anna sau pasărea paradisului*, în ,,Steaua", Cluj-Napoca, anul XXIV, serie nouă (16-30 ianuarie), nr. 2, 1973
Popa, Mircea, *Radu Mareș. Caii sălbatici*, în ,,Steaua", anul XXXIII, nr. 8, august 1982
Popovici, Florin-Corneliu, *Anotimpul regăsirii*, în ,,Vatra", Târgu Mureș, nr. 5-6 (410-411), 2005
Pruteanu, George, *Radu Mareș. Anna sau pasărea paradisului*, în ,,Convorbiri literare", nr. 24, 30 decembrie 1972
Rachieru, Adrian Dinu, *Caii sălbatici ca roman al unei generații*, în ,,Orizont", anul XXXV, serie nouă, nr. 10 (830), 9 martie 1984
Roznoveanu, Mirela, *Radu Mareș.Anna sau pasărea paradisului*, în ,,Tomis", anul VII, nr. 17 (83), 10 noiembrie 1972
Runcanu, Marcel Constantin, *Caii sălbatici ai memoriei*, în ,,Tribuna", anul XXVI, nr. 15 (1321), 15 aprilie 1982
Titel, Sorin, *Radu Mareș. Anna sau pasărea paradisului*, în ,,România literară", anul VI, nr. 28, joi, 12 iulie 1973

NARRATIVE IDENTITY - A METAPHOR OF HUMANITY IN ANATOLIDA BY HELIADE-RĂDULESCU

Ana-Maria Vlad
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract:Heliade-Rădulescu creates a conglomeration of narratives in the composition of the epic, emphasizing the individual type at the end of the text. The projections of identity existentially mark the evolution in terms of time and space of the narrative. The presence of narrative codes offers special attention to the psychological level by presenting the 3 fundamental elements of human life: birth (baptism), marriage and death with the burial ritual, fratricide, horizontal punishment, by the semen, vertically, by God of the killer for the violation of the sixth commandment, so that the narrative of the work is perceived from an authorial point of view.
Cronotop presents the projections of the identity of the central character - Cain, which oscillates without interruption between the "world here" and the "world beyond", which gives various meanings. This breaking of the soul outlines the development of the narrative in the epic, emphasizing the identity or non-identity by using ethical and aesthetic elements. Anatolida is the crucible of human turmoil in extreme situations, which inevitably leads to the ineffable presence of sin.
Narrative identity, the obsessive resumption of narrative codes, as well as communication with the Supreme Being, is a metaphor for humanity by focusing on the human mind.

Keywords : narative identity, cronotop, alterity, narratives codes

The narrative perspective is the element through which the narrator presents a point of view regarding the narrativity of the text, through and with the characters present in the space of the work. The scheme of events in the world of opera is engraved with identity or non-identity.

Narrative nuclei that sum up various narrative codes guarantee the inner dynamics of the text, directing the reader's interest on the event, on the idea, on the meaning. From a paradigmatic and syntagmatic point of view, the interpersonal relations between the family members lead us to Cain's identical path: Să fie întâmplare, să fie voie însăși / De sus a providenței, precum Scriptura-afirmă,/ D-a preferi p-un frate așa din chiar senin /Mai mult decât pe altul? Că fumul de la Abel/ Făcea coloană dreaptă suindu-se spre ceruri,/ Pe când cel de la Cain se disipea în lături,/ Ca fum dezagreabil la nările divine.

We know that identity represents a person's freedom to choose their own destiny, their own meaning. It is this identity that is the story of ourselves. Searching for social identity, the central character of the work Anatolida, retreats surprisingly, becoming the "damned" of society for his own family : *Adam, Eva, Helia, Azruna după dânșii,/ Căta pe Cain ș-Abel, și-n astă prosternare/Îi află... O, spectacol! Părinți, copii, soție,/ Vă lamentați și plângeți, vă smulgeți în cap părul,/Țipați, că iată moartea în pragul tindei voastre/Oribil grință dinții*

He becomes a reflective character, his memories are forays into the memory of mankind, as well as into the collective imagination.

Cain's identity is reflected in the words with his own consciousness *Era divina voce cui zicem conştiinţă:/"Şi unde este Abel? şi unde e-al tău frate?"/Ce are să răspunză? "Nu ştiu! (Căci n-are încă/Întreagă cunoştinţă d-a faptei împlinire.)/Nu ştiu!... n-am fost*

custode!" and others, presented clearly and explicitly *și Dumnezeu a zis: „Ce ai făcut? Glasul sângelui fratelui tău strigă din pământ la Mine.(Geneza, cap.4, verset 10, p 3)*

The son of Adam: *În astă scăpătare și lipsă despre toate/Născu lui Adam Eva pe-ntâiul filiu, Cain*

Cain - Abel's older brother: : *Se mai născu și Abel, și gemenea Helia./ Părinții se-nmuiară cu inima, cu dorul,/ Cum foarte des se-ntâmplă, spre cel mai june frate,/ Și gestele lui toate, mișcări, apucături/ Li se părea mai tineri, mai blânde, grațioase*,

Cain- mature: *Când se măriră frații, căzu-n partea lui Cain/ A câmpului cultură, întru sudoarea feței/ A-și întreține viața; iar Abel își alese/ Viața pastorală, a turmelor sporire*.

Cain-killer bears the effects of traumatic memory: *Atunci disperatstrigă: "Ucizător de frate,/O, mizerabil Cain! Iertare cât de mare,/ Cât Dumnezeu de mare, păcatul meu o-ntrece/Și nu mai e speranță.*

These are projections of identity that, although evolving in the time and space of the narrative, retain a certain continuity, ensured by the unity of the being revealed by memory. Another category of relationships that outlines the "structural law" is realized within the concept of kinship. Returning to the biblical story, we know that the two brothers, Cain and Abel, value differently. the tasks they have to perform, the former considering them a chore, while the latter does them with pleasure.The moments full of drama and suffering of alienation of origin overlap with those of self-closeness and integration through the matter of reflection : *Jos cade, și-i detună și creierii ca locul;/ Ca mort aci rămâne și stă în nesimțire./ Durerea îl deșteaptă... și când îi vine-n minte/ A fratelui figură, fatală lovitură/Răsună-ntr-al lui suflet; ca pe cărbuni se simte /Și sare plin d-ardoarea să-l mai revază-o dată:/ Aleargă și ajunge la locul de păcate/ Și cade peste corpul abandonat de suflet./La pieptul său îl strânge, și țipă, se lamentă,/ Curg lacrimi de durere, fierbinți îi ard vederea,*

Cain's flight in finding the social identity becomes a search for the self, with accents of interiority becoming a killer for his family.

The main character Cain is a reflective person, and the memory of the deed sent back to the biblical moment of Genesis, telling God: *„Pedeapsa mea e prea mare ca s-o pot suferi.*[14] *Iată că Tu mă izgonești azi de pe fața pământului; eu va trebui să mă ascund de Fața Ta și să fiu pribeag și fugar pe pământ,*(Biblia, Geneza,cap.4., vers. 13-14)

The dynamics of the internal structure of the text is achieved through the narrative nuclei that direct our attention to the idea stated on the event itself. *: Vedeți după cădere cât este de oribil,/Lugubru tot aspectul.Figure două-n sine/ Răsună omenirea, și o desparte-n două:/În Căini și în Abeli. Scriptura ne-o descrie/ Și o personifică în doi frați*

Chronotop is a term made up of two structures chromosome and topos. We recall the work *The Terms of Greek Philosophy*, where Francis E. Peters offers definitions of the two structures by associating them with the basic coordinates of the world. The topos represents the being, and the chronos, time is associated with the term movement. In *Reading and Aesthetic Problems*, M. Bahtin on chronotop states ,, we will call chronotop (in translation time-space) the essential connection of temporal and spatial relations, artistically capitalized in literature : *În* grotă*, lângă Abel, îi puseră drept steme/Și vargă pastorală, și gladiul de cremene/Prin care-njunghea mieii l-altar în sacrificiu,, - D-aci se începură și-ntâiul ev de cremene,/Și epoha faimoasă, epoha a dolmanilor.*

Time, temporal dilation, regression, punctuate aspects of the literary text and "demonstrate that temporal variations are organic, related to the consubstantial vision of the work. Namely, time includes temporal relations in the story, in the narrator's perception and perception. "(M. Bahtin): *Acea stâncă și grotă ca monument rămase,/ Ca punct de demarcație, hotar între doi secoli:/Intre edenianul, sau zisul ev de aur,/Și durul, asprul ev de sudori, laboare.*

Bahtin argues that we cannot evoke an epoch outside the course of time, outside the connection with the past and the future, outside the fullness of time (…) Where there is no passage of time, there is no aspect of time in the full and essential sense of the word. As chronotops we exemplify: *Brahma, şi brahmanii/Îşi stabiliră siguri şi tronul, şi altarul,/Şi ordinea legală*.(cap.4 Arborele Ştiinţei) or *P-atunci China, mai simplă, cu totul primitivă/N-avea atâtea-nvăţuri ca cele de prin Indii;sau Locuitorii Chinei inventă astăzi una,/Inventă mâine alta; cu corpul şi cu mintea/Se puseră-n travaliu, se deteră la arte,/La măiestrii, ştiinţe; aflară nişte semne,/Spre-a se putea-nţelege cu cei ce sunt departe/Şi cu posteritatea; făcură tipografii,/Hârtia inventară, făcură cărţi sau table;/Ţin mult la industrie, ş-a câmpului cultură/O au drept lucru mare, că ară şi-mpăratul*;

As connecting elements time and space are presented around events: *În mijlocul cetăţii, ce-era ca o grădină,/ Şi arborul ştiinţei creştea superb spre ceruri,/Nemărginit cu trunchiul. Ca şi ştiinţa însăşi/ Se împărţea în ramuri, în crace,-n rămurele,/ În secţiuni aparte, capitoli, paragrafe,/Articoli, axiome şi câte-are ştiinţa/Să semene cu pomul*.

The literary theorist M. Bahtin brings into discussion history - as a time of the fate of the human being, of the epochs, of the communities, namely a cyclical time sprinkled with the succession of the seasons : *Când se măriră fraţii, căzu-n partea lui Cain/ A câmpului cultură, întru sudoarea feţei/ A-şi întreţine viaţa; iar Abel îşi alese/Viaţa pastorală, a turmelor sporire*.

In Anatolida as a chronotope in chapter 5 we have the road that evokes key moments of the text's action, being based on a way of human communication, which involves moving a person on foot, ultimately the vital way of life during Genesis: *În arşiţa căldurii sudând labora unul;/Asprindu-i-se palma, curbându-i-se corpul,/I se năsprea-mpreună şi inimă, şi cuget./În urma turmei sale, la umbră, la răcoare/Sta în veghere altul, cu inima în pace,/Cu sufletu-n repaos.*The terms identity, otherness present different aspects for the different states of the characters of the work, at a given historical moment.

The states realize the substance of the life of the characters, of the nations as an opening through the two coordinates: time and space governed by the miracle of life itself : *Căderea-a fost şi este, nu însă preursită/Din planul providenţei, ci din fatală-eroare./D-aci în ignoranţă, în lipsă căzut omul,/Ajunse-a se susţine ca fiarele cu prada,/Ca păsări cu ciupitul, sau laborând pământul/În chinuri şi sudoare, cu palmele, cu braţul,/În lipsă d-instrumente, a se arma cu lemnul/Şi mai târziu cu piatra spre-a răsturna pământul.*

We remind you that about history and otherness, Lucian Boia says that "The connection between the Self and the Others, between Us and the Others is expressed through a complex system of otherness. This game works in all registers, from the minimum difference to the radical otherness, the latter pushing the Other beyond the limits of humanity, in an area close to animality or the divine (either by deforming a real prototype or by fable pure). Any interpersonal relationship and any discourse about man inevitably pass through this grid of the imaginary. In a broader sense, otherness refers to a whole set of differences: different spaces and landscapes, different beings, different societies, thus associating imaginary geography, fantastic biology and social utopia. " (On otherness, in "The 21st Century", 1-7, 2002, p. 17).

Anatolida is basically a compendium of human evolution both characterologically and cultural suspended in the past, between various cults and contradictory presences.

BIBLIOGRAPHY

1.BIBLIA or HOLY SCRIPTURE, translation of Dumitru Cornilescu, Bucharest, Ed. 2nd Rev., Ed. Casa Bibliei, 2012

2.M.M. Bahtin, Aesthetics of verbal creativity, Moscow, Art, 1979

3.M.Bahtin, Problems of literature and aesthetics, translation by Nicolae Iliescu, preface by
Marian Vasile, Univers Publishing House, Bucharest, 1982, p. 124, 137
4. Lucian Boia On otherness, in "The 21st Century", 1-7, 2002, p. 17)

5.AL. Cioranescu , The Future of the Past, Utopia and Literature, Bucharest, 1996

6.Al. Piru, Introduction to the work of I. Heliade Radulescu, Bucharest 1971.

7. Dumitru Popovici, Romance Romanian, Bucharest 1972

8. Elvira Sorohan, the Faces of revolt Heliade Radulescu Eminescu, Bucharest

9.Grigore Ţugui Ion Radulescu Heliade cultural advisor and writer, Bucharest 1984

10.I.Heliade Radulescu, Works, Bucureşti.1986

11.I. Heliade Radulescu played by ..., Bucharest, 1980

12. I. Negoiţescu, Critical Notes, Cluj, 1970.

13. Mircea Anghelescu balance between antitheses. Heliade - biography, Bucharest, 2001.

14. Mircea Eliade, Paradise and Utopia: Mythical Geography and Eschatology, in the volume: The Nostalgia of Origins, Bucharest, 1994;

15.Paul Ricoeur, Essays on Hermeneutics, Bucharest, Humanitas Publishing House, 1995

17. Radu Tomoiaga, Ion Heliade Rădulescu Social-Political and Philosophical Ideology, Bucharest, 1971

NARRATIVE AND NARATOLOGICAL PERSPECTIVES IN ANATOLIDA

Ana-Maria Vlad
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract:The paper focuses in Anatolida on the concepts of narrative and narratology, emphasizing their role. In the first part we will define the terms: focus, narrative temporality and character-reflector by applying the text of Heliade-Rădulescu, which thus emphasizes the metaphysical side of the writer's work. The creator of the writing act through the reflective character interrogates from a literary point of view the authenticity of the human thought, this being able to be observed as presence or absence. In Anatolida, two overlapping levels of narrative coexist, one of the synthetic type and the other of the literary type.
Heliade-Rădulescu inclines in favor of the synthetic one, marking the ontology of Being in a fundamental scene of the existentiality of humanity in all its forms, thus marking the three component parts of the work Anatolida: the introduction, the content and the conclusion. The work will be analyzed from a narrative and narratological point of view, because the act of writing Heliade is free of constraints or excesses. The epic is simply written, in a vocabulary specific to that period, enciphering in its diaphragm various meanings.

Keywords: narrative perspectives, character-reflection, narrative temporality,narralogy, focalization

Literary discourse is the act of expressing a narrative, its outcome being inevitable as a finality, so that the identification of character forms is necessary for the characters. If we were to define the narrative, we can say that it transmits an update of facts, situations, events that can be framed in the relationship determinant - determined from the point of view of an exact reality.
This reality actually coincides with the end of the narrative - Acea stâncă și grotă ca monument rămase,/ Ca punct de demarcație, hotar între doi secoli:/Intre edenianul, sau zisul ev de aur,/ Și durul, asprul ev de sudori, laboare./ D-aci se începură și-ntâiul ev de cremene,/ Și epoha faimoasă, epoha a dolmanilor.

The theme of the work urges us to participate imaginarily in a film script, during which we are emotionally and rationally alike. On the stage of our narrative text Anatolida, there are the characters that are exposed relationally: Adam, Eve, Cain, Abel - if we refer to chapter 5 Death or brothers.

These characters are caught in various moments, situations resulting in a certain atmosphere, ethos, but also a form, an aesthetic aspect : *Să fie întâmplare, să fie voie însăși/ De sus a providenței, precum Scriptura-afirmă,/ D-a preferi p-un frate așa din chiar senin/ Mai mult decât pe altul? Că fumul de la Abel/ Făcea coloană dreaptă suindu-se spre ceruri,/Pe când cel de la Cain se disipea în lături,/ Ca fum dezagreabil la nările divine*"Semn rău, precum se vede!" *strigară asistenții/;Semn rău, crezu în sine și Cain svânturatul,* replied theatrically and in a dialogical manner.

Expression of perplexity: *Nu știu! (Căci n-are încă /Întreagă cunoștință d-a faptei împlinire. Nu știu!... n-am fost custode!"*- the last three words of the second thematic sentence. The syllables as simple articulations, emphasize the meaning of the message on the psychological rhythm grid.

The episode articulated expressively as a state generates a suspension of Cain's rationality- *Atunci disperat strigă:"Ucizător de frate,/O, mizerabil Cain! Iertare cât de mare/ Cât Dumnezeu de mare, păcatul meu o-ntrece/ Și nu mai e speranță.*

The narrative is compressed, sliding towards the actuality of the moment, where the beginning and the end overlap expressively. The end of the epic is rich in episodic, short and simple themes. In the alternative, at the same time the feeling of time is accelerated. The narrative is flattened in the final cadence of the text:*Vedeți după cădere cât este de oribil/Lugubru tot aspectul. Figure două-n sine/Răsună omenirea, și o desparte-n două:/În Căini și în Abeli. Scriptura ne-o descrie/Și o personifică în doi frați ce ieșiră/Din sânul tot acela și din aceeași coapsă*.

The imaginary narrative interval is identified with the moment of action, rushing towards a now of finality- and*Cain nu mai moare,/Ca însuși despotismul ce-n secoli se succede,/Schimbând formele toate, luând toată figura,/Ș-a libertății însăși. Și de se mai nasc Abeli,/Vin tot spre-a fi victime, tentație invidiei./"Dă, frate, și ucide, dezmiardă-te-n sudoarea-mi/Te-mbată d-al meu sânge!" Aceasta e strigarea/Și țipătul cel mare de șaptezeci de secoli.*

In the situation of a maximum present Here-Now, the narrative action is superimposed with the expectant one.

The turning point for Cain is when un *somn greu pe dânsul cade/Și visuri vin grămadă să-i prelungească chinul;/I se părea că vede că-n umilita-i stare/L-amenința sclavia. Simțea foamea și setea,/Angaria, laboarea, amarurile, jugul/Posterității sale într-însul rezumate,/Le resimțea în corpu-i, pe pieptu-i grămădite*

A touch of soul expression we meet when*Dă, Doamne,-acolo lacrimi și grația ta toată,/Împacă (de se poate) dizgpațiatul suflet/Damnat de sine însuși turmentelor eterne!/Aibi pietate, Doamne! miserere lui Cain!/Clemență, re-ntregire la sventurata ginte,*

Turning to the definition of the key terms of this paper, we can say that from the point of view of participating in the diegesis, Cain as a reflective character is the presence that internalizes the action, and we readers find out about his thoughts. He is in a relationship with the character absent from the narrative, Abel, who appears throughout the narrative text, through the mentions of other characters: Adam, Eve and through recollections.

The reflective character, Cain can be presented on two levels of analysis. From a social point of view, the outer side of the relationship with others is targeted, and from a psychological perspective, reference is made to the inner part of the character, unknown to others.

Heliade created through Cain a consistent, plausible character with a special inner unity. Heliade's omniscience at the level of the text is observable by:

1. direct interventions : *Ca tată te-ntreb, Doamne, al totului părinte,/De cine simți durerea mai mult și pietatea:/De fiul ce blând cade ucis de al său frate,/Sau de dizgrațiatul ucizător frenetic?*
2. Explanations : : *Fiorător spectacol! Tabelul se prezintă/Oribil, plin de sânge. E amplu și se-ntinde/Cât omenirea-ntreagă, trecută și prezentă,/Și-n secoli se destinse ca două mari figure/Ce ne-ncetat arată ce-a fost și este omul:/Când fiară, când victimă; sus unul, în picioare,/Și tremurând și livid e Cain fratiricidul;*
3. generalizations made from a neutral perspective : *Dispare de durere, de frenezie Cain,/Nu mai putea să vază îndoloraţi părinții,/Oribilul spectacol, cu-atâta mai lugubru,/Cu cât cele umane acum de prima oară/Și pe neașteptate se-nspăimântară horrend/D-atâta catastrofă.*

The conscious and unconscious of the biblical character, Cain can be seen from: *Curg lacrimi de durere, fierbinți îi ard vederea,/ Șiroaie cad, se-ncheagă cu inocentul sânge;/E desecat cu dorul ce-l sparge și-l sfâșie,/ Sughițele-l înecă, își pierde răsuflarea,/ Cu mâini,*

cu capul cade pe pieptul adorabil/Mai micului său frate. Nu știe unde fuge, când repezit la dreapta,/Când zbucinat la stânga

Defining the focus we conclude that this is the side from which the facts, the events of the narrative are presented to the reader by the author. The focus is of three types: internal, external and zero.From Gerald Genette's perspective on zero-focus narratives, we recall "The story does not seem to privilege any point of view and slips one by one and at will into the thinking of all its characters."

We will turn our attention to the zero type which:

1. *Ca-mpuns, speriat Cain răsare și se scoală/Feroce, spăimântabil ca unul ce e-n luptă/C-un inemic de moarte; i se zbârlise părul,/I se-ncruntase fruntea, cu ochii plini de flăcări/Și cu furoarea-n față: "Ce! fiii mei sclavi vouă?/În servitute fiii, a mea posteritate?/Mai bine jos despoții! De jos, din rădăcină/Să moară tirania!" răcnește, se repede,/Ia furios măciuca și capul drept în două/Lui Abel îl despică.*
2. will never have as a character, the narrator himself
3. emphasizes the omnipresence and omniscience of the narrator

In the introspective relief of the characters, the area of perception is accentuated, through specific verbs, such as: to want, to believe, to see, to feel, to hear. Through focusing, we, the readers, are connected to the psychological traits of the central character- Cain, thus being able to the psychic side of him, from within- *Durerea îl deșteaptă... și când îi vine-n minte/A fratelui figură, fatală lovitură/Răsună -ntr-al lui suflet; ca pe cărbuni se simte/Și sare plin d-ardoarea să-l mai revază-o dată:/Aleargă și ajunge la locul de păcate/Și cade peste corpul abandonat de suflet./La pieptul său îl strânge, și țipă, se lamentă.*

In Cain we notice imbalances in emotional states and self-esteem : L-a *apucat cutremur."Să fug..." Și până astăzi/ Așa fug fratricizii, așa fug criminalii*... so he becomes vulnerable, even fragile sentimentally*Și frica, remușcarea-l împing ca o tempestă/ Ce-mpinge peste valuri un vas lipsit de cârmă/ Ș-al căruia pilotul e și nebun de spaimă,/ Nu știe unde fuge, când repezit la dreapta,/Când zbucinat la stânga. Îi pare că pământul/Îi fuge sub picioare. Stătut cu corp, cu mintea,/Jos cade, și-i detună și creierii ca locul;/Ca mort aci rămâne și stă în nesimțire.*

Feeling that he is underappreciated, his behavior has a hint of ambiguity, being disproportionate, which has as a consequence, the rupture with others, with the outside world, isolating himself: *Se negură la față dizgrațiatul Cain;/I se negriră ochii și-ntunecat ia câmpii/ În inimă-ncuibată invidia-l cuprinde,/L-agită și-l turmentă; astâmpăr nu-i dă ura./Necutezând s-abhorre pe fratele său Abel,/Se blestemă pe sine, dorește starea vitei,/Dorește neființa și va să moară-ndată.*

The absence of a stable, coherent system, full of emotional lability. The moment of Abel's murder highlights an unstable self of Cain, who in those moments is deprived of self-consciousness, that is, he loses himself : *Cade și Cain, țipă, ia repede în brațe/Victima ce făcuse; și vede, svânturatul,/Că nu era fantasmă, nu inemic de noapte,/Ci fratele său însuși ucis de a sa mână./Îl cheamă, îl sărută, îl mișcă, iar îl cheamă.*

Cain has moments of impulsiveness, directing his aggression, anger at Abel: *răcnește, se repede,/Ia furios măciuca și capul drept în două/Lui Abel îl despică*

Narrative temporality represents the relationship between the time of history and that of discourse, so that narrative time as a constituent element of the narrative text has two sides according to the Dictionary of Language Sciences: one of historical time, real and another of narrative time, of the story itself, but with more information we will return in a later paper.

Anatolida represents the depiction of a great playful scene with nuances of ethos, in which the frown of the soul destabilizes the human being through the psychological nuances drawn towards self-recovery.

BIBLIOGRAPHY

1.BIBLIA or HOLY SCRIPTURE, translation of Dumitru Cornilescu, Bucharest, Ed. 2nd Rev., Ed. Casa Bibliei, 2012 2.
Al. Piru, Introduction to the work of I. Heliade Radulescu, Bucharest 1971.
3. Dumitru Popovici, Literary Studies, III, 1978.
4. Eugen Simion, Poets morning, Bucureşti, 1980
5. Elvira Sorohan, the Faces of revolt Heliade Radulescu Eminescu, Bucharest
6. Gerald Genette, Introduction to Architecture, Univers Publishing House, Bucharest,1994, p.144-145

7.I.Heliade Radulescu, Works, Bucureşti.1986
8. Mircea Anghelescu, Heliade Ion Radulescu: a biography of the man and the work, Bucharest, 1986.
9. Mircea Anghelescu Balance between antitheses. Heliade - biography, Bucharest, 2001.
10. Paul Dugneanu, Poetry Heliade Ion Radulescu, Bucharest, 1995 (ed. II, 2002).
11. Radu Tomoiaga, Ion Heliade Rădulescu Social-Political and Philosophical Ideology, Bucharest, 1971
12.S. Antohi, Utopica. Studies on Social Imaginary, Bucharest, 1981,
13. S. Antohi, Civitas imaginalis. History and Utopia in Romanian Culture, Bucharest, 1994

MIRCEA ZACIU – THE PROFESSOR

Ramona Maria Trif
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: This is the portrait of professor Mircea Zaciu, a complex personality, who worked fervently in many fields of culture: Honorific member of the Romanian Academy, professor, dean, Doctor ofLetters (author of the first monograph dedicated to the great prose writer Ion Agârbiceanu), essayist, prose writer and poet, screenwriter. He was also a noted literary critic and historian, a leading figure of the Writers' Union of Romania, an active contributor to numerous cultural magazines, creator of a literary criticism school at Cluj, writer of volumes of prose, journals, numerous books on literary criticism.Also author of, it seems, the largest work on Transylvanian literature: Ca o imensă scenă, Transilvania... Especially since the Professor (as he was "spoiled", admired and feared) Mircea Zaciu, willfully cultivated an image of himself as a "historical figure" in the making, swinging, oxymoronically, between the bohemian invitation of generous ladies and the intangible figure of a "prince" in an ivory tower, as described by those who knew him.

Keywords: culture, portrait, literature, coordinator, monograph

Nu este ușor să faci portretul unei personalități atât de complexe precum Mircea Zaciu, cu o intensă activitate în multe domenii ale culturii: membru onorific al Academiei Române, profesor universitar, decan, doctor în litere (cu prima monografie închinată marelui prozator Ion Agârbiceanu), eseist, prozator și poet. Acesta a scris și scenariul unui reușit film despre atmosfera admiterilor la facultățile clujene din anii '60, împreună cu Vasile Rebreanu, *Gaudeamus igitur* în regia lui Gheorghe Vitanidis. S-a remarcat drept critic și istoric literar aflat în conducerea Uniunii Scriitorilor din România, colaborator activ la numeroase reviste culturale – *Tribuna*, *Convorbiri literare*, *Steaua*, *România literară*, *Apostrof*, *Vatra*, *Almanahul literar*, *Flacăra*, *Familia*, *Astra*, *Transilvania*, *Revista de istorie și teorie literară*, *Manuscriptum* –, coordonator al *Dicționarului scriitorilor români* scris împreună cu Marian Papahagi și Aurel Sasu, creator de școală de critică, la Cluj, autor a numeroase volume de critică literară, proză și jurnal, editor coordonator al colecției „Restituiri" la editura Dacia etc. Cea mai vastă lucrare a sa despre literatura transilvană este *Ca o imensă scenă, Transilvania*... Mircea Zaciu, Profesorul, cum era „alintat", admirat și temut, cultiva voit o „figură istorică" în devenire, pendulând oximoronic între boemul invitațiilor unor doamne generoase și „prințul" intangibil al unui înalt turn de fildeș, așa cum e descris de cei care l-au cunoscut.

Profesorul universitar Mircea Popa observă, printre puținii comentatori ai săi, în *Mircea Zaciu și exilul românesc*, complexitatea noțiunii de Profesor de care omul de cultură ardelean s-a folosit pentru o multitudine de țeluri nobile, toate vizând cultura română și sincronizarea ei la cea universală: „Statutul de profesor universitar și lector de limba și literatura română la universități străine i-a înlesnit lui Mircea Zaciu un contact permanent și benefic cu mișcarea literară românească din străinătate."[1] De importanță covârșitoare au fost stagiile sale ca lector de literatura și limba română la Universitățile din Köln, Bonn și Aachen între 1967 și 1970, când a contactat și a colaborat cu mulți oameni de cultură occidentali.

[1] *Vatra*, nr. 8-9, Târgu-Mureș, 2013, p. 71;

Trebuie remarcat că Mircea Zaciu a avut curajul și ținuta morală de a face acest lucru și cu scriitori români din exil, care, bineînțeles, erau pe „lista neagră“ a regimului comunist de acasă, ceea ce îi aducea un mare risc. Atunci când au căzut aceste „bariere“, după 1990, Profesorul a revăzut imediat *Dicționarul* său al *Scriitorilor Români* și l-a completat cu nume devenite emblematice (în prima ediție a avut „permisiunea“ să-l treacă doar pe Mircea Eliade) în Vest: Horia Vintilă, Eugen Ionescu, Pavel Chihaia,George Ciorănescu, Const. Virgil Gheorghiu, Gelu Ionescu ș. a.

După luarea licenței la Facultatea de Filologie a Universității „Victor Babeș“ din Cluj, în 1952, rămâne asistent la catedră, recunoscându-i-se, devreme, capacitățile profesorale. De la început a fost un *spiritus rector* recunoscut, admirat, dar și temut: devenise celebru pentru exigența sa întemeiată, însă uneori exagerată, fiind anecdotic cazul când a lăsat corigenți trei sferturi dintr-un an (circa 40 de studenți) întrucât au scris „Arghezii“. A reușit, în schimb, ca nimeni altcineva, cel puțin dincoace de munți, să știe cum să se înconjoare cu o pleiadă de tineri talentați, înființând cu ei o adevărată și valoroasă școală de critică și istorie literară: Marian Papahagi, Aurel Sasu, Mircea Popa, Al. Cistelecan, Mircea Muthu. Le-a urmărit, atent, evoluția, îndrumându-i îndeaproape, dându-le diferite teme de cercetare, cum a fost cazul cu volumele *Restituiri*, dicționarul *Scriitori români* etc. Pe linia marelui său mentor, Ion Breazu, i-a învățat să recupereze autori uitați sau neglijați, să le comenteze critic-creator operele, nu înainte de a fi adunat, cu acribie, documentația necesară. Și trebuie recunoscut că aproape toți cei care au lucrat sub „bagheta“ Profesorului, au confirmat că sunt valori de primă mână în literatura română.

Mircea Zaciu acordă prioritate, în intimitatea sa, altor probleme, nu celor „profesorale“, așa cum se remarcă în jurnalul său, unde notele despre activitatea sa universitară și pedagogică iau caracterul unor comete efemere. În *Jurnalele* sale găsim cauzele acestei distanțări și indiferențe și, dacă Profesorul e necruțător cu amatorii de literatură, nu își iartă nici confrații: „Sesiune științifică. Prezidez o secție, 12 comunicări, un maraton de lecturi, teme, metodologii, nimicuri. Cum rostește fiecare emfatic măruntele lui descoperiri, iar la discuții, tăcere generală. În fond nimeni nu era interesat decât să se audă pe sine. Dimineața fusese deschiderea festivă în Aula Magna, apoi vernisajul unei expoziții „Universitatea azi“. Ce puteau arăta acolo (căci n-am fost)? Mizeria de azi a universității? Decăderea ei totală?“[2]. Observăm că activitatea didactică este foarte slab reprezentată în jurnale și transpare o anumită plictiseală și lehamite, uneori augmentată de anii cu studenți slabi: „Zi încărcată. Anul IV și-a reluat activitatea didactică... un an slab.“[3], scrie el telegrafic-caragialian. Vom vedea într-o mărturie a unui fost student, pe care l-a avut tocmai în acel an, cât de mult se putea înșela Mircea Zaciu, și vom analiza, cu atenție, cauzele. Faptul că el continuă, imediat, cu două pagini despre Arghezi și modul cum a fost „înlăturat“ acesta din literatură – un prețios tablou al vremurilor și oamenilor, reluat pe 9.XI.1979 cu încă o pagină, demonstrează cercul de interese, concentrat, ca la orice ardelean care se respectă, pe „domnia“ eticului și a istoricului asupra esteticului, atât în viață, cât și în artă.

Cum să se entuziasmeze el pentru Facultatea de Litere / Universitate când își dă seama că invidiile și boicotul îi sunt exprimate direct în față?! Iată ce notează despre acest subiect: „Rectorul a refuzat să prezideze (ori măcar să prezinte Dicționarul) la întâlnirea de mâine... Afișele le văd puse pe dos: la Biblioteca Universității doar pe spatele ușii de la intrare, unde nu le citește nimeni, la Facultate pe un culoar dosnic“.[4]

Părerea sa despre o mare parte din viața și activitatea universitară o întâlnim în confesiunile sale revoltate despre furtul de idei, lucrări și opere întregi, mai ales la București .

---

[2]Mircea Zaciu, *Jurnal I*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993,p. 67;
[3]Ibidem, p. 75;
[4]Ibidem, p. 29;

Deducem, logic, că alte direcții de interes și plăcere îi acaparează atenția –de exemplu, notează, mărturisind instinctiv, ceea ce-l „salvează“ spiritual și sufletește: „Zi petrecută citind, ascultând radio. Un frumos interviu al lui Arthur Conte, la Paris, în legătură cu ultima lui carte: 1 janvier 1960.“[5], după ce începuse *Jurnalul* cu o „senzație cumplită“. Atenția sa „radiofonică“ e acordată celor două posturi cunoscute și apreciate în epocă, nu numai în România: *Europe 1* (Franța) și *RadioEuropa Liberă*. Când să mai aibă nervi și aplecare pentru seminarii, cursuri, lucrul cu studenții, când timpul lui prețios e „măcinat“ de conflicte teribile pentru publicarea *operei* sale *magna*: *Dicționarul scriitorilor români*? Vom aduce, ca dovadă, mărturiile foștilor săi studenți. Este vorba despre o preocupare centrală în memoriile sale: „Telefoane de la București, directorul editurii M. și Ghe.: o campanie dezlănțuită de Vasile Nicolescu împotriva Dicționarului“[6].

Mircea Zaciu nu face „critică universitară“, cum mărturisește el însuși în autoreferențialul volum *Teritorii*, subliniind că, pentru el, este de importanță primordială critică de întâmpinare, cotidiană, în revistele culturale, cu misiunea clară de a „decanta“ valorile și a oferi atât celor implicați profesional, cât și publicului, verdictele cu totul necesare deoarece„„cum spunea Camil Petrescu, «grăbesc judecata timpului, orientează creația», cea menită să «limpezească judecata contemporanilor». Nu sunt „universitar“ decât prin profesia didactică; în critică nu pot fi, deoarece nu există un punct de vedere «universitar» în critica noastră.“[7] Vedem confirmată ideea că își considera activitatea profesorală la facultate ca o „necesară și sâcâitoare“ îndatorire didactică.

De asemenea, simptomatic, scrie foarte rar, în *Jurnale*, despre cărțile scriitorilor români, spre deosebire de cronicile sale numeroase – eventual ne-am fi așteptat la completări pe care nu și le permitea acolo. În schimb, conform spiritului său iscoditor și atent la tot ce îl înconjoară, avem descrieri detailate, pe multe pagini, ale deplasărilor sale profesionale în teritoriu, care ar fi trebuit să îl deranjeze prin disconfortul fizic și pierderea de timp, dar nu, ele îi prilejuiau adevărate momente de „jubilație balzaciană“. Astfel, Zaciu debutează, în notările din 14.III.1979, cu o serie de relatări foarte interesante și o mulțime de amănunte despre inspecțiile de grad la Oradea și împrejurimi, unde descrie detailat condițiile celor care lucrează în minele de uraniu, ca un Eugène Sue al României, și multe altele făcute la diferite școli în Transilvania. Aici Profesorul își desfășoară talentul scriitoricesc refulat, oferind cititorilor adevărate panorame sociale, economice, sistem de învățământ și educație, totul într-un pur stil balzacian, cu descrieri opulente ale localităților, școlilor, interioarele caselor vizitate, portrete de profesori, directori, ale oamenilor întâlniți, ale locuitorilor etc., întinse pe cinci pagini. Așa compune un relevant „medalion“ al Șimleului și Zalăului pe două pagini. Intră în vorbă cu toată lumea, știind că va afla lucruri interesante și, mai ales, „interzise“, cum e cazul următor: „Trecut cu mașina prin satele Rătești, Supur ș. a. Cu populație șvăbească, intens și de mult maghiarizată. Șoferul îmi spune că de câțiva ani oamenii vor să se re-germanizeze...“[8]. Această activitate îi „salvează“ chiar interesul pentru viață, după crizele prin care va trece – iată ce notează el la abia 50 de ani: „Zile rele. Anotimp murdar. Nervi, tristețe, inapetență totală de lucru.“[9]. Lucrurile se vor agrava ajungând la o temporară cădere psihică și de energie, menționată la aniversarea sa: „Am azi 54 de ani. Incredibil. Mă simt obosit, fără chef, nici nu realizez aniversarea.“[10]. Dar îi revine cheful scriiturii, reluând și lupta pentru cultură – pe șapte pagini descrie, din nou „clasic“, impresiile din timpul unei

[5]Ibidem, p. 11;
[6]Mircea Zaciu, *Jurnal I*, ed. cit., p.13;
[7]*Vatra*, nr. 8-9, Târgu-Mureș, 2013, în „Argument“, p. 55;
[8]Mircea Zaciu, *Jurnal III*, Editura Albatros, Cluj-Napoca, 1996, p. 61;
[9]Mircea Zaciu, *Jurnal I*, ed. cit., p. 16;
[10]Mircea Zaciu, *Jurnal II*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 37;

inspecții în zona Aradului, intrând mult și în istoria locurilor satelor șvăbești maghiarizate printr-o cruntă politică de deznaționalizare.

Unul dintre motivele din cauza căruia e „distant“ față de datoriile universitare intrinseci și parcimonios în relatări de jurnal e faptul că e marginalizat și funcțiile, respectiv șefia catedrelor se dau mai mult pe „relații & dosar“; iată ce notează dezgustat: „...respins de două ori pentru titlul de conducător de doctorat, care se dau lui S. și lui V. (Ion Vlad – n. n.), ultimul neavând nici în clin nici în mânecă cu istoria literaturii, pe care n-a predat-o niciodată și o disprețuiește. Dar i se dă, pe lângă Teorie (dreptul lui legitim) și Istoria literaturii române. În fine, acum, respingerea de la șefia, vacantă, de catedră.“[11] În patru decenii de carieră universitară a predat literatura română, fiind specialist în cea a sfârșitului secolului XIX și a primei jumătăți a secolului XX. Deși se stabilește în Germania, după 1990, stă mult în țară. În anii ’80 este marginalizat, iar seria coordonată de el la editura Dacia, *Restituiri*, este interzisă în 1985, iar cărțile sale nu primesc acceptul de editare. Revoltat că grupul de critici și literați susținut de el care gira *Echinox*-ul de mare succes, așa cum își dorea, cade victimă politicului și intrigilor, notează total dezamăgit, în 19 aprilie 1979, cum oameni de calitate sunt dați la o parte sistematic: „Aflu că dosarele de primire în Uniune ale Ioanei Petrescu, Marian Papahagi, I. Vartic, Bil Stanciu, cărora le făcusem recomandări, n-au fost discutate. Un pachet de dosare ungurești a plecat... Nu și dosarele celor de la Echinox...“ [12]

Mircea Zaciu și-a folosit, desigur în mod nobil, imaginea de Profesor mai mult în afara cadrului universitar, pentru a-și împlini dezideratele în planul superior al culturii: astfel, el a avut prestanța să creeze o adevărată școală de critică și istorie literară – care și acum are succes cu numele ei consacrate –, prin prestigiul criticilor sale, prin direcționarea spre o literatură de calitate și nivel european, pentru a reprezenta, la cel mai înalt nivel, cultura clujeană la forurile din capitală și, nu în ultimul rând, în perioadele sale de profesorat în străinătate, și prin legăturile cu personalitățile din Occident. Înzestrat cu o largă cultură universală, dar și cu farmec în discuții cu omologii săi, Mircea Zaciu a fost recunoscut repede ca o somitate, fiind numit decan al Facultății de Literatură din Cluj la numai 35 de ani, cunoscut fiind faptul că Profesorul se ocupa, generos ca puțini alții, cu căutarea și sprijinul tinerilor, nu numai în cadrul criticii, deschizând orizontul și unor noi talente literare pe care le căuta în jur. Istoria l-a confirmat, deoarece toți cei pe care i-a promovat au reușit. De exemplu, e cunoscut că, în anii ’60, erau văzuți împreună Magistrul și discipolul: Mircea Zaciu și Augustin Buzura. Aceștia se plimbau, dus-întors, între Biblioteca Universitară și *Conti*, pe strada Napoca, unde se mai opreau la cofetăria ori barul de acolo. E știut că Profesorul a influențat (i-a dat o mare greutate debutului scriind prefața) devenirea lui Buzura ca scriitor cu primele sale volume de povestiri: *Capul Bunei Speranțe* – 1963, *De ce zboară vulturul?* – 1966.

Unul dintre motivele distanțării lui Mircea Zaciu față de latura universitară și implicările ei didactice îl găsim într-un articol din revista „Vatra“, nr. 8-9 din 2013 (număr închinat eminentului Profesor, sub titlul *Actualitatea lui Mircea Zaciu*), în care Ion Pop („Mircea Zaciu în dialog epistolar cu Marian Papahagi“) remarcă faptul că Zaciu dorea să inițieze „o insulă de «clujeni» neclujeni la Cluj, de fapt un grup de inițiativă și creație culturală desprins de subordonări conjuncturale și eliberat în orice caz de provincialismul amenințător, atât de detestat...“. Tot poetul și criticul clujean, la rândul său fost decan al Facultății de Litere clujene, menționează că Mircea Zaciu regreta atmosfera universitară a Bucureștiului, mărturisindu-le că se simte mai aproape de G. Călinescu decât de stilul și aerul rece-academic al Clujului filologic. Totuși Profesorul s-a ocupat, mult timp, ca *spirit rector*, de prestigioasa și îndrăzneața revistă clujeană *Echinox* – printre fondatorii căreia se numărau

[11]Mircea Zaciu, *Jurnal II*, ed. cit.,p. 156;
[12]Mircea Zaciu, *Jurnal I*, ed. cit., p. 55;

apropiații săi, Marian Papahagi și Ion Pop – acordându-i o atenție pasionată, colaborând cu articole și supervizând bunul mers, în ciuda unor disensiuni interne.

În același număr al revistei *Vatra*, rândurile lui Adrian Popescu – „Iar mașina de scris se răcise" – dezvăluie generozitatea spirituală a lui Mircea Zaciu, care dorea ce e mai bun în plan internațional pentru cultura română, și asta în acele condiții extrem de vitrege, cu țara cvasi-ocupată de bolșevici – înțelegem mai bine, acum, suferințele, angoasele și umorile sale. Poetul subliniază importanța locului pe care l-a avut Mircea Zaciu în cultura română, în vremurile vitrege ale acelei epoci, pentru cercurile clujene, dar și în toată țara, luptând tenace pentru valorile occidentale, pentru sincronizarea literaturii române la evoluția celei internaționale, combătând cu înverșunare tendințele proletcultiste, sămănătoriste sau derapaje naționaliste. Mircea Zaciu a fost admirat pentru dragostea și stima pentru calitățile literaturii române, pe care o prețuia din adâncul ființei sale. Iată ce notează poetul clujean, *vis-á-vis* de repercursiunile implicării profesorului pentru salvarea culturii române și a valorilor ei: „L-am avut doar un an profesor la Filologie, la un curs special dedicat jurnalelor literare românești. Abia întors din alte țări, mi se părea experimentând un dificil proces de readaptare socială.[13]

În aceste condiții, Zaciu își complică stările emotive destul de oscilante – multe notații zilnice încep cu observarea timpului și se va observa, pe parcurs, că Mircea Zaciu e și meteosensibil, devenind tot mai dependent cu trecerea anilor: „Zile rele. Anotimp murdar. Nervi, tristețe, inapetență totală de lucru."[14]. Lucrurile se repetă mereu cu mare influență și asupra apetitului său didactic universitar, de exemplu în 21.III.1979: „Seara, fulgeră și tună pentru prima oară în acest an. Grădinile răscolite, răscolind simțurile. Incapabil să lucrez, să perseverez ceva. Lumea e mereu în derivă."[15]. Iată câtă influență are vremea asupra sa, încât devine bulversat, chiar depresiv...

Mai departe, „academicul" de tip teuton din el nu se poate opri să disprețuiască „futilul sudist": „Bucureștenii se consolează cu glume, care au mare circulație și, poate, îi satură de foame"[16]. După care redă un banc, bunicel, cu Bulă, care intră într-o măcelărie să ceară un pachet de țigări Snagov, crezând-o „garderobă"! Dezgustat de lume, scrobita sa latură academică va câștiga în „proeminență" și, regretabil, se va îndepărta de realitate și oameni, așa cum răzbate în rândurile despre un *Colocviu de literatură pentru copii,* în București: „Lait-motivul acestui Colocviu, format dintr-un sobor de țațe, bătrânei decrepiți și sumedenie de diletanți..."[17], dar acolo era lumea interesată și activă în cultură.

Una dintre cele mai fidele imagini ale „omului de la catedră" ne-o oferă, în cuvinte emoționante, Mircea Braga, care i-a fost student, surprinzând importanța și acuratețea unei laturi profesionale a lui Mircea Zaciu. Prima întâlnire cu el a fost abia în semestrul II al anului III – cursul de „Literatură română contemporană" –, iar Braga amintește că toată lumea își dorea cu ardoare să aibă șansa și privilegiul de a-l avea Profesor – deși încă nu era numit astfel în acea perioadă, ceea ce dovedește, pe deplin, renumele de care se bucura, deja, în cetatea universitară clujeană. Iată ce scrie fostul student despre experiența sa la cursurile respective:„Era o aproximație și cuprindea decupaje din literatura întinsă între epoca marilor clasici și interbelic, relevant fiind accentul pus pe creația (!) «scriitorilor-proletari». [...] Obligat de programa elaborată de minister, nu se oprea doar la, să zicem, Panait Cerna sau Șt. O. Iosif; glosa și despre Traian Demetrescu, Ion Păun-Pincio ori Th. Neculuță"[18]. Aflăm, de asemenea, că Zaciu avea la el, mereu, cursul dactilografiat în mai multe exemplare, iar studenții știau că unul rămânea la dosarul de cursuri al catedrei, cu scopul de a se putea

[13]*Vatra*, nr. 8-9, Târgu-Mureș, 2013, p. 59;
[14]Mircea Zaciu, *Jurnal I*, ed. cit.,p. 16;
[15]Ibidem, p. 43;
[16]Ibidem, p. 182;
[17]Ibidem, p. 62;
[18]*Vatra*, nr. 8-9, Târgu-Mureș, 2013, p. 64;

verifica respectarea programei și „conținutul“ expunerii. Nu de mult timp avansat în funcția de lector, Mircea Zaciu cunoștea faptul că era „mai mult decît o simplă rutină“controlul acestora. Nu te-ai fi așteptat de la o așa personalitate, însă eruditul lector nu prezenta, niciodată, liber materialul, ci îl citea monoton, nu rareori fără entuziasm pentru ceea ce comunica. Mircea Braga afirmă chiar că atmosfera și comunicarea erau „departe de a fi atractive“. Studenții profitau că li se îngăduia să „consulte“ cursul dactilografiat, astfel că își permiteau să chiuleascăpentru a fi la sălile de lectură și a se pregăti la alte materii. În schimb, se bucurau de prezența sa, între ei, pe timpul pauzelor, când se întreținea, printre alții, și cu Marcel Mureșanu – cu aceste ocazii se lăsa antrenat în discuții despre teoria literaturii și comentau împreună noile apariții editoriale ce meritau sau nu interesul. Braga remarcă faptul că în aceste condiții lejere ale conversațiilor, Mircea Zaciu era degajat, mai spontan și nu-i ridiculiza pentru evidentele lor nesiguranțe într-un domeniu în care erau abia începători.

Ne este confirmată ipoteza formulată că interesul Profesorului era concentrat pe viitoarele „elite“ critice și scriitoricești pe care le „culegea“ în facultate sau în afara ei. De aici, monotonia cursurilor și dezinteresul epatant pentru materia predată și studenții din clasă. Foarte interesantă observația că Mircea Zaciu, asistent atunci, era „mai catolic decât Papa“ în prezentarea literaturii ideologizate, știind că sunt verificate cursurile ținute – deci „dădeau bine“ pentru carieră. Se pare că a fost o strategie doar de început în cariera universitară, de asemenea în primele scrieri dramatice, de film și chiar literare – deoarece firea lui, din stirpea lui Aristotel, va ieși în evidență cu timpul: Mi-e prieten Platon, dar mai prieten mi-e adevărul! Irina Petraș („Profesorul și singurătățile“) ne-o confirmă: „Profesorul avea de partea sa verticalitatea și adâncimea...“[19].

Evoluția „destinului“ Profesorului e, de fapt, o mare rebeliune întârziată, dar care va veni cu atât mai demn și calculat de la cel care a scris, poate, cea mai frumoasă și completă carte despre literatura ardeleană, redându-ne înaintașii uitați sau omiși intenționat: *Ca o imensă scenă, Transilvania...* Din respect pentru ei, pentru marii săi profesori care l-au învățat și pentru verticalitatea ființei ardelenilor care au luptat o mie de ani, Mircea Zaciu își va regăsi puterea și curajul demnității umane. Profesorul Ion Pop, unul dintre studenții săi ales să fie „încoronat“ ca unul dintre urmașii săi în cadrul școlii de critică pe care o crease la Cluj, l-a rememorat în cuvinte emoționante, cu ocazia reeditării și prezentării (la 27 august 2018 – n. n.) acestei cărți de căpătâi, cu un discurs sugestiv, intitulat „Mircea Zaciu și «Fenomenul transilvan»“. El a subliniat importanța reeditării „acestei cărți masive, cu titlu frumos, parcă și mai reverberant în anul Centenarului Marii Uniri, ca emblemă a spiritului ardelean, definit și reamintit ca atare în exegeza volumului, în formularea rămasă celebră a lui Lucian Blaga: «A fi ardelean înseamnă a duce un gând până la capăt.» Așa cum H. Taine și alții au văzut un «spirit al popoarelor», Mircea Zaciu a decelat un «*spirit al provinciei*»: și remarcă, pertinent, că ardelenii sunt intim și puternic legați de pământul lor, pe care îl apără și îl iubesc de mii de ani. «Conștiința istorică mi se pare a fi componenta dominantă a spiritului transilvan. Împreună cu ea s-a vorbit, nu o dată, de eticism, militantism, predispoziție spre intelectualul benedictin, de unde subsumarea esteticului la istoric, etic cultural. Vin acestea din formația culturală, vin ele din straturile țărănești de unde vin toți scriitorii Transilvaniei, care rămân, în fond, toată viața niște țărani-cărturari! Nu trebuie neglijată aici comunicarea permanentă cu Occidentul, refuzul spiritului «balcanic», socotit inferior și păgubitor pentru spirit, refuzul citadinului ca formă a oprimării (căci orașul era străin), dar identificarea cu tot spațiul românesc, aderarea la o orășenizare superioară, visul unei cetăți-bibliotecă, loc de instruire și afirmare cărturărească.» Incredibil cum Mircea Zaciu se descoperă și pe sine însuși în studiul *Semnificații ale Transilvaniei în literatura română*.

[19]Ibidem, p. 69;

Dar nu numai atât, el preia această genetică de eroi străvechi pe pământul milenar transilvan, transformând-o în propriul «Manifest de a trăi și a profesa»!“

Trebuie subliniat marele merit al Profesorului pentru că, mult înaintea lui Eugen Simion, a inițiat și a impulsionat o mișcare generală de actualizare a vechilor poeți și scriitori, cu scopul de a identifica „zonele“ de intersecție cu contemporaneitatea, și de asemenea, modul de influențare a acesteia. În culegerea de studii din *Viaticum* (1983), Zaciu reușește să descopere, astfel, impresionante fațete necunoscute, reînviind, cu talentul său de prozator, personalități trecute ca niște personaje vii, care defilează în fața ochilor cititorilor. Chiar Eugen Simion a afirmat, recunoscând meritele marelui critic, că *Viaticum* este „cea mai unitară dintre cărțile sale“. Cu respect pentru marii săi mentori, Dumitru Popovici și Ion Breazu, Mircea Zaciu le recunoaște meritele în preluarea metodologiei, mai ales a celui de-al doilea, care cu acribie de istoric și arhivar de profesie răscolea pur și simplu toate detaliile care fac o epocă: studia reviste și cenacluri de altădată, instituțiile care au avut importanță deosebită – de exemplu, Opera Română, Teatrul Național și Universitatea din Cluj.

A plătit cu un psihic oscilant, dezamăgiri în relațiile profesionale și amicale, singurătate și pierderea unor prieteni – de aceea va spune, cu amărăciune, în *Teritorii*: „A cunoaște, a înțelege, a iubi, a apăra – cobori toate aceste trepte mereu singur?“ E un sentiment și o asumare conștientă care i se trădau în atitudine și relațiile cu ceilalți, că le-a vrut ori nu – mai jos avem mărturia directă a lui Constantin M. Popa, care l-a întâlnit pe Mircea Zaciu în toamna lui 1962. Era la Casa Universitarilor, și aștepta concertul Coralei Academice a Filarmonicii „George Enescu“. Popa povestește cum maestrul D. D. Botez, îndreptându-se spre pupitrul dirijoral, e întâmpinat cu aplauze lungi, iar el se oprește înclinându-se spre primul rând pentru a-i aduce un profund omagiu patriarhului literaturii ardelene, Ion Agârbiceanu.„Alături de venerabilul scriitor zăresc figura fără vârstă a decanului nostru. Nu are încă 35 de ani, dar ochelarii fumurii și părul ușor grizonat îi conferă lui Mircea Zaciu acea severitate aparentă, contrazisă, aveam să constat mai târziu, citindu-i cărțile, de verva, în același timp savantă și polemică, a frazelor sale.“[20]

De la Mircea Braga primim tabloul cel mai pertinent al cadrului istoric apăsător și periculos în care trăia Mircea Zaciu, care, să nu uităm, a trăit atât refugiul din cauza ciuntirii criminale a patriei, cât și „satanicul deceniu“ (cum îl numea el) care încă își mai arăta colții ascuțiți până în cele mai nevinovate situații. El relatează că temerile erau întemeiate în epocă, existând și cazuri în care studenți ori profesori erau exmatriculați sau dați afară, ba mai ajungeau și la închisoare. El amintește cum, chiar în grupa sa, la seminarul de „Materialism dialectic și istoric“, un coleg a vorbit sincer, când s-a discutat de practicile coloniale ale marilor puteri, desprecomunismul rus că se poate înscrie în această categorie, arătând că țările din est sunt, de fapt, niște colonii sovietice. Desigur, atitudinea și afirmațiile sale au fost dezbătute și aspru criticate într-o „ședință de condamnare“, colegul a fost exclus din UTM-ul (Uniunea Tineretului Muncitoresc, ce se va transforma în Uniunea Tineretului Comunist / UTC – în care erai înscris de la 14 ani) de pe vremea aceea. M. Braga și colegii săi, din cauză că au tăcut și nu l-a combătut, demonstrând astfel, tacit, că sunt de acord cu cele spuse, au fost doar „avertizați“. Este un caz care a făcut mult ecou, în acele vremuri grele, în cadrul facultății, mai ales că era vorba despre un student foarte bun – excluderea și „patalama la dosar“, cum se numea, atunci, în jargon popular, l-au urmărit îndeaproape, precum și cerberii fideli ai securității, astfel că nefericitul care a spus adevărul și a fost, în fapt, un curajos patriot român, a sfârșit prin a cădea într-o puternică depresie sfârșind prin a se sinucide. Cunoscând, între timp, faptul că multe „sinucideri“ erau simulate de zeloșii aparatului de represiune, generațiile actuale pot să-și facă o imagine reală a atmosferei dramatice în care au

[20] *Vatra*, nr. 8-9, Târgu-Mureș, 2013, p. 79;

trăit oamenii. Au fost și faze de „relaxare“, începând cu anii ’60, oprite din nou, de Congresul PCR din 1971, după vizita lui Ceaușescu, puțin timp înainte, în China și Coreea de Nord.

Același Mircea Braga scrie cum o colegă, care fusese deconspirată, întrucât făcea parte dintr-un anumit cult, a fost exmatriculată tot într-o ședință dură, condusă de însuși rectorul Universității, pentru „incompatibilitate ideologică“. După ce îl cunoaște mai bine pe Profesor, studentul de atunci îi face o descriere, care trebuie înțeleasă și interpretată în condițiile menționate mai sus: „Îndoiala de orice și oricînd făcea parte din firea sa. Reacționa adesea umoral și își colora realitatea – nu fără îndreptățire, dar excesiv – în gri (ca să nu spun mai mult). Era, uneori, imprevizibil, avea atitudini pe care cu greu ți le puteai explica: într-o zi putea trece pe lîngă tine simulînd că nu te-a observat, a doua zi te întîmpina cu brațele deschise. Devenise tot mai suspicios și, nu o dată, apărea captiv unor convingeri de moment mai mult construite, decît ca avînd o bază reală (s-a văzut aceasta și în puțina sa corespondență publicată).“[21]De aceea, se recomandă înțelegere în catalogarea anumitor laturi mai puțin plăcute ale personalității lui Mircea Zaciu și, mai ales, nu trebuie să condamni pe nimeni fără a cunoaște foarte bine condițiile în care a trăit. Și, de ce nu, să ne întrebăm ce am fi făcut noi în acea epocă în care un simplu denunț mincinos al unui vecin sau coleg de serviciu, de facultate, ar fi adus, pe nedrept, închisoarea cea mai dură , poate chiar moartea.

Așa cum am relevat deja, Profesorul a văzut Universitatea mai mult ca o treaptă pentru vocația sa de critic modern, „sincronizat“ la valorile occidentale, decât ca mentor pentru o pepinieră largă de studenți care să răspândească literatura și limba română în toate colțurile țării. Pentru ei și ceilalți colegi critici, mai tineri ori mai în vârstă, pentru masa largă de cititori din acele vremuri, pentru care un volum de critică nu era o carte sibilinică, sigilată cu șapte peceți, cum este cazul din 1990 încoace, și-a împlinit chemarea de „mentorat“ prin volumele de excepție pe care le-a publicat. Mircea Zaciu se concentrează pe studiul sintetic, fiind printre puținii universitari care scriu, permanent și în mai multe reviste, cronică literară atât asupra consacraților, cât și despre debutanți, care au mai mare nevoie de atenția specialiștilor, a revistelor de cultură, impunându-i pe cei care merită în circuitul literar.

Pentru a contura o imagine mai aproape de realitate, prezint evocarea emoționantă a fostului său student Alexandru Laszlo, din *Întâmplări cu Mircea Zaciu*, unde este surprinsă, pe viu și prin întâmplări paradigmatice, firea complexă a Profesorului, de pe vremea când acesta făcea cu el, în anul IV, un curs magistral de literatură română interbelică. Studentul de atunci, observator atent și din punct de vedere vestimentar, remarcă finele costume, perfect asortate cu cămășile (Zaciu le prefera pe cele în carouri) și cravatele. De fiecare dată, Profesorul lua loc la catedră, punea un teanc de foi în față și vorbea neîntrerupt timp de două ore. Voia să dea impresia că vorbește liber, dar urmărea, discret – ca redactorii, astăzi, teleprompter-ul –, foile pe care le schimba de parcă nu ar fi avut nicio legătură cu el. Studenții erau captivați de exprimarea sa elevată și de varietatea vocabularului, însă fascinația acestui tip cu morgă aristocratică se termina după 20 de minute. „După aceea îmi concentram atenția să mai și notez două-trei idei de impact. Însă ele nu veneau și începeam să mă plictisesc pînă în pragul căscatului. Aceeași dezabuzare placidă (din partea lui) sau tensionată (din partea noastră) domnea și la seminar... Cîte un student trebuia să pregătească un referat, pe care-l citea cu voce tremurată, așezat lîngă profesorul de la catedră. Acesta mai asculta, mai privea pe geam, mai examina pereții. Apoi ne invita, scurt și tăios, să ne spunem părerea. Privirea lui zeflemitoare ne tăia din start orice intenție. Nici el nu insista din cale-afară.“[22] Erau săptămânal în dezbatere subiecte și teme interesante, care ar fi trebuit să irumpă în idei și polemici despre marii critici Călinescu, Tudor Vianu (aflat pe atunci între cei cinci membri ai Consiliului Director al prestigioasei Asociații Internaționale a Criticilor), Eugen Lovinescu

[21]Ibidem, p. 64-66;
[22]*Vatra*, nr. 8-9, Târgu-Mureș, 2013, p. 91;

ș.a., dar Mircea Zaciu nu încuraja pe nimeni, nu stimula vreo dezbatere, astfel că, notează Laszlo Alexandru: „Ne simțeam jigniți de răceala lui și, la un moment dat, fără a ne fi pus de acord, am refuzat cu toții să mai deschidem gura. Voiam să-l vedem pe unde scoate cămașa. Lectura bîlbîită a referatului studențesc s-a terminat după vreo zece minute, el ne-a îndemnat să ne pronunțăm, toată lumea a tăcut chitic. Pe același ton sever, și-a repetat invitația. Noi am continuat să tăcem, privindu-l fix. Atunci el, pe jumătate enervat, pe jumătate plictisit, a conchis cu asprime: întrucît nimeni n-are nimic de zis, acest seminar s-a încheiat. S-a ridicat în picioare și s-a cărat. Stupoarea noastră nu poate fi descrisă.“[23]

Mai departe, Alexandru Laszlo redă, pentru contrast, situația de la cercul de critică literară al soților Ioana Em. Petrescu și Liviu Petrescu, unde studenții dezbăteau cu entuziasm, stimulați de căldura sufletească a profesorilor, care impunea o atmosferă deschisă și plină de emulație. Din păcate prea rar, Mircea Zaciu ieșea din starea sa permanentă, trădând că ar fi capabil și de altele, care nu îi stăteau totuși în fire. Aflăm, în continuare, cum primul semestru se apropia de sfârșit fără nicio schimbare, și Laszlo Alexandru mărturisește că faptul acesta era o mare dezamăgire printre studenți, dintre care unii erau foarte bine pregătiți, activi cu articole în presa studențească, nu puțini fiind prezenți la sesiuni de comunicări științifice sau colocvii naționale. Simțeau că e extrem de frustrant să rateze întâlnirea cu marele critic și om de cultură. Târziu de tot, la ultimul seminar înaintea încheierii anului, studenții ascultă monotonul referat – venise din nou invitația succintă și rece să ia cuvîntul. Probabil ca o nostalgie și disperare a „despărțirii“ iminente, aceștia s-au înscris, pentru prima dată, la dezbateri, care au devenit intense și interesante. „El ne privea încîntat de la catedră, ca la un meci de ping-pong, toată mimica lui british s-a evaporat, ochii îi sclipeau, la un moment dat a exclamat cu entuziasm: „«heeei, s-au pornit românii!».“[24]

Descoperim, aici, o frumoasă confirmare a faptului că Profesorul se voia solicitat pe alte planuri și de către persoane mai apropiate de „înălțimea“ preocupărilor sale, omul de la catedră făcându-și doar datoria de a mai „biciui“ niște studenți spre absolvire. Avem convingerea că prin munca noastră de cercetare și documentare ce a cuprins propriile mărturii ale lui Mircea Zaciu, cât și confirmările celor care l-au cunoscut, am reușit să sintetizăm un portret care să definească fidel personalitatea complexă și, nu rareori, dificilă a celui care a fost, cu majusculă, Profesorul elitei clujene a anilor ’70-’80-’90, într-o epocă foarte dificilă nu numai pentru universități, scriitori și critici, ci pentru întregul popor român.

BIBLIOGRAPHY

Mircea, Zaciu, *Jurnal I*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993
Mircea, Zaciu, *Jurnal II*, Editura Dacia, Cluj-napoca, 1995
Mircea, Zaciu, *Jurnal IV*, Editura Albatros, București, 1998
Virgil, Podoabă, *Întoarcea Învinsului, întâlniri cu Mircea Zaciu,* Editura Limes, 2001
Vatra, nr. 8-9, Târgu-Mureș, 2013

[23]Ibidem, p. 91;
[24]Ibidem, p. 92.

MIRCEA ZACIU AND THE ROMANIAN EDUCATION SYSTEM

Ramona Maria Trif
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: This paper presents the memories of Vistian Goia regarding the times when, as professors of pedagogy, he and Mircea Zaciu used to carry out school inspections.
Comparing the status of a university professor and that of a writer, the opinion of the one who has been both of them is that the university professor is the man behind the desk who has a calling for teaching, and the writer is born for the art of writing, if he is, indeed, a true writer. Goia makes a clear distinction between the professor, the teacher and the writer Zaciu. He mentions that during his classes, the professor intimidated the students by putting on the mask of the professor whose superiority was proved by the vast knowledge he had, by the sharp expression of the truths he backed up, by the way he expressed his thoughts.
The attributions of a university professor involve the work in his department, but also the evaluation of the secondary school teachers, following the school inspections. The inspections start each time with a detailed description of the place where they take place, followed by Zaciu expressing his thoughts on the disastrous situation of the Romanian education system and the teacher training.

Keywords: university, professor, inspections, evaluation, school

Citind, după un timp de la apariție, *Jurnalul* lui Mircea Zaciu, Vistian Goia construiește în volumul său de memorii *Labirintul identității* un portret al profesorului, confruntând conținutul paginilor cu realitatea cunoscută a celui care a fost mult în preajma acestuia, mai întâi ca student, apoi în calitate de profesor de pedagogie, la inspecțiile școlare la care au participat împreună.[1]

Astfel, cu obiectivitate, Goia sancționează uneori reacțiile adverse ale maestrului în momentele când examinează, la reciclări, profesorii din învățământul secundar. Este vorba despre o reacție *ex catedra*, pe care profesorul o are atunci când vede figurile obosite și abrutizate ale tinerilor profesori (foștii lui studenți), considerând că au uitat și „bruma de cunoștințe" pe care o aveau când terminaseră facultatea. Goia, întotdeauna mai apropiat de colegii mai tineri, îi cunoaște mai bine, așa încât sancționează exagerările profesorului și îi cataloghează pe aceștia ca și cum i-ar introduce într-o fișă de evaluare, motivând că mulți dintre ei „erau culți, bine pregătiți și cu vocație pentru catedră". Goia menționează că în *Jurnal* se găsesc și figuri luminoase, fapt ce reflectă mulțumirile maestrului față de discipolii cu care a colaborat la *Dicționarul Scriitorilor Români* (Aurel Sasu, Ion Pop, Marian Papahagi).

Comparând statutul de profesor universitar și cel de scriitor, părerea celui care le-a îndeplinit pe amândouă este că universitarul este omul de catedră și de vocație, iar scriitorul e născut pentru arta scrisului, dacă este cu adevărat scriitor. Cu alte cuvinte, Goia face o distincție clară între profesorul, dascălul și scriitorul Zaciu, menționând că, la cursuri, profesorul intimida studenții cu temuta mască a universitarului, a cărui superioritate era dovedită prin cultura temeinică pe care o avea, prin exprimarea tăioasă a adevărurilor pe care le susținea, prin vocabularul cu care își îmbrăca gândurile. În schimb, în timpul interviurilor

[1] Vistian Goia, *Labirintul identității*, editura Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2012, pp. 127-143.

pe care le-a dat de-a lungul timpului, este relevată o altă mască a intelectualului. Atunci, Zaciu devine familiar cu cei cu care conversează, iar tonul său confesiv, identic celui din *Jurnal*, creează o atmosferă de taină, mărturisește Goia.

Aurel Pantea ne prezintă o amintire de a sa, legată de momentul în care Mircea Zaciu venise în urbea principală a județului, Alba Iulia, la un control didactic al profesorilor ce avansau în grad sau își luau definitivatul. Nu a vrut nicicum să îi accepte invitația la restaurant, nici la cele mai elegante, iar Aurel Pantea și-a luat inima în dinți, invitându-l acasă. Spre mirarea sa, profesorul a acceptat imediat. Mai târziu avea să înțeleagă fostul său student de ce: Zaciu știa bine că nu e doar șicanat și boicotat pe față, ci și urmărit peste tot, ca urmare a atitudinii sale demne la Universitate, la Uniunea Scriitorilor, în colaborare cu editurile în privința scrierilor sale etc. Pantea notează: „În drum spre casă, pe strada unde locuiam, am văzut un ins care mergea pe lîngă bicicletă, clătinându-se.

M-am amuzat, privindu-l. Dar, când a ajuns în dreptul meu, insul m-a lovit cu capul în gură, încât aproape instantaneu, gura mi s-a umplut de sânge. După asta, fără să se mai clatine, cu o voce amenințătoare, mi-a șoptit: «Mă, tu vrei să te bați cu mine». L-am recunoscut. Era securist.“[2]. Nedumerit, Aurel Pantea s-a întrebat ce reprezenta, în realitate, această scenă ciudată și a ajuns la concluzia că era o răzbunare pentru faptul că nu îl dusese pe profesor la restaurant, unde acesta ar fi putut fi urmărit și înregistrat. Era un „secret“ cunoscut de toată lumea: toți șefii de restaurante și hoteluri, toți recepționerii și ceilalți care lucrau în aceste domenii aveau „contracte de colaborare“ cu Securitatea, mesele și camerele fiind înțesate cu microfoane, iar ei făcând rapoarte cu tot ce vedeau și auzeau ca fiind „neconform“ cu sistemul. Când s-a întâlnit cu Aurel Sasu, Pantea i-a povestit discret întâmplarea, iar acesta i-a confirmat că bănuiește și în cazul său, de mai mult timp, același lucru.

De remarcat faptul că atribuțiile de profesor universitar implică munca la catedră, dar și analiza de evaluator al cadrelor didactice din învățământul secundar în urma inspecțiilor școlare. Ca atare, Mircea Zaciu prezintă prima sa inspecție la o școală. Strategic, el realizează mai întâi cadrul în care are loc inspecția, trimițând săgeți subtile și ironice înspre guvernanții vremii, și reliefând, cu duritate, atitudinea acestora față de sistemul de învățământ. Un fapt banal, în aparență, atrage atenția asupra predării limbii latine în școli. De fapt, acest aspect particular reflectă o atitudine față de întregul sistem de învățământ. Prezentarea e dezarmantă prin simplitatea ei. Din comisia de evaluare făcuse parte și un fost lector român în Danemarca, un latinist. Guvernul din România nu a mai vrut să îi finanțeze postul și l-a chemat înapoi în țară. Veridicitatea relatării este asigurată: un cunoscut al profesorului, danez din Aalen, unde fusese lectorul, afirmă că danezii au regretat plecarea românului, întrucât erau foarte mulțumiți de activitatea acestuia și de faptul că puteau introduce româna între limbile romanice de acolo. În propoziții scurte și abrupte, memorialistul redă atitudinile antagonice ale celor două oficialități, cea română și cea daneză, amintind că: „Pe urmă nu s-a mai predat. Danezii regretau. Noi nu.“[3]. Relațiile noastre culturale cu danezii Povl și Rasmunsen și ceilalți romaniști danezi, interesați de cultura română, erau afectate astfel de indiferența guvernanților. Acesta este cadrul în care are loc respectiva inspecție, soldată cu o impresie ce se răsfrânge și asupra situației interne a învățământului românesc. Lui Zaciu, totul îi pare formal: lecțiile merg destul de bine, însă elevii răspund ca niște automate, fapt ce evidențiază formalismul sistemului nostru de învățământ. Situația trezește compasiunea profesorului : „Chinuitor să-i vezi pe acești copii bătuți de soartă recitând cu un aer serios și grav.“[4]. Inspecția decurge după un anumit tipic, directorul trecând în revistă cazurile „speciale“, de copiii bolnavi sau brutalizați de părinți. Unele inspecții se desfășoară în cadre

[2] Ibidem, p. 85;
[3] Mircea Zaciu, *Jurnal IV*, editura Albatros, București, 1998, p. 333;
[4] Ibidem:

naturale ce își pun amprenta asupra calității orelor: „Plouă cu găleată. Oboseală și iritare. Lecții, anoste, la liceul unde e Ion Moldovan. Directoarea, femeie cumsecade, o știu din primăvară.“[5]. Inspecțiile erau un bun prilej pentru a cunoaște o diversitate de oameni, cu o diversitate de probleme. Astfel l-a cunoscut și pe inspectorul care a făcut parte din comisie. Stilul lapidar al prezentării accentuează disperarea existențială a acestuia, iar întrebarea retorică de la final scoate la iveală monstruozitatea sistemului de învățământ, sub toate aspectele: „Necazuri. Are o soție canceroasă, cu metastaze, în ultim stadiu, 44 ani. Omul e dărâmat. De ce l-or fi pus în comisie?“[6].

Mai departe, Zaciu descrie o altă inspecție, la o școală din cartierul clujean Mănăștur. Diversitatea școlilor unde au loc inspecțiile creează o imagine generală a întregului sistem de învățământ. Susținerea la examene a unor cadre didactice slab pregătite devenise o modă, iar profesorul își manifestă intransigent nedumerirea, odată ce este pus să rezolve în mod pozitiv un compromis pe care îl detestă: „L.B., care a condus lucrarea [de gradul I], mă avertizează că profesoara e slabă. Atunci de ce a admis-o?“[7]. Desigur,, din relatarea făcută sintetic și minuțios nu lipsește prezentarea cadrului mohorât al cartierului, descris în același ton coloristic și expresiv cu atmosfera sinistră de la școală. Cartierul tipic comunist arată „ca un complex de penitenciare, un Sing-Sing fără vegetație, cu depozite de gunoaie, clădiri băgate una în alta, cu geamuri numeroase, înșirate și spionându-se reciproc“[8]. Aici, în acest cartier, nici școala nu putea să arate altfel. Spiritul de observație al profesorului este balzacian, drept urmare cum arată habitaclul general, cartierul, așa arată și habitaclul particular, școala – aspect ce trimite, apoi, spre profesorii și elevii care populează instituția descrisă. De fapt, școala, în întregul ei, este o imagine tristă și sumbră, în miniatură, a întregii societăți comuniste. Aflăm lucruri știute, din spusele unor martori obiectivi de atunci, dar surprinse acum integral, cu spirit fin de observație și talentde prozator dostoievskian: „Clădirea școlii, nouă, din beton, rece ca o peșteră din preistorie. Nici un pic de încălzire.“[9]. Această imagine, colorată ostentativ, arid și abrupt, cu construcții eliptice, trimite eficient la disprețul autorului față de un mod de construcție socialist, industrial, nou și nesănătos, promovat de arhitectura de tip comunist. Legătura simbolică dintre clădire și copiii prezentați, ca un efect al organizării unei societăți bolnave, este indestructibilă: „Elevii sunt vineți de frig, îți inspiră o imensă milă. Figuri palide, unele cu vizibilă pecete a retardării psihice, slab îmbrăcați și famelici.“ Această școală inspectată este reprezentativă pentru întregul sistem de învățământ de atunci, pe care memorialistul îl prezintă, de fapt, ca pe un antisistem orientat spre o învățare ineficientă: se lucrează în trei schimburi, orele durează 45 de minute, pauzele 5 minute. Concluzia profesorului, pe cât de clară, pe atât de impregnată este de o realitate dură: școala este o „uzină de îndobitocire“. Mircea Zaciu continuă, creând un amplu spectru al școlărimii inspectate: țigani mulți, numeroși deficienți sau handicapați. În plus, este punctată absurditatea sistemului, care interzice înregistrarea tuturor „specialilor“ – întrucât, din punctul de vedere al valorii umane, societatea comunistă se considera superioară societății, iar situația economică națională precară amplifica gravitatea problemei, pentru că existau prea puține școli speciale.

În astfel de prezentări, Zaciu apare ca o conștiință frământată, ce pătrunde printre crăpăturile societății comuniste, însă el apare și ca o voce detașată de lumea socialistă, o voce de dincolo de această lume, iar însemnările sale nu sunt ale unui mizantrop, ca în *Însemnări din subterană* de Dostoievski, ci ale unui filantrop, ale unui om care își arată deplina compasiune față de niște copiii asistând „famelici“la niște lecții pe care profesorul examinator

[5] Ibidem, p. 336;
[6] Ibidem;
[7] Ibidem;
[8] Ibidem, p. 340;
[9] Ibidem, p. 341;

le consideră „o catastrofă“. Aceste opinii despre lecții, despre școală și societate, pot fi considerate fiecare un studiu de caz, un fel de analiză a înstrăinării și dispreţului faţă de o societate abrutizată, ele marcând o demarcație clară între această societate și profesor. Aceste opinii combat cu tărie viciile pedagogice ale societății comuniste și constituie un material tenebros, dificil de analizat ca psihologie, întrucât polifonic și captivant în conținut, ce merită cunoscut de către cei care nu au trăit în perioada comunistă și obligatoriu recunoscut ca un material de o realitate dură și obiectivă, ca un antidot pentru nostalgicii comuniști de astăzi. Demarcația dintre societate și profesor se accentuează atunci când acesta o prezintă pe directoarea școlii din Mănăștur, într-o descriere sincronă cu imaginea hidoasă a școlii. Femeia este obeză și afectată, iar în această mizerie generală ea dă dovadă de fariseism existențial: scrie poezii patriotice. Conturul demarcației dintre cele două lumi, una rafinată și cultivată, în care își găsește Zaciu un refugiu confortabil, și alta obtuză, brută și semidoctă, sub cupola aceleeași subterane a „satanicului deceniu“, capătă tușe groase atunci când profesorul își exprimă părerea despre „textul idiot“ din D. R. Popescu, *Senin de august*. Opinia negativă se răsfrânge asupra calității manualelor și asupra celor care le-au alcătuit, și astfel aflăm, dintr-o informație îngropată parantetic în acest material memorialistic, că manualele apăreau ca un trafic de influență, întrucât textul analizat a fost „înghesuit în manual de madam B., generăleasa, mare admiratoare a lui «Trafulică».“[10]. Prezentarea minusurilor pedagogice, identificate în timpul inspecției, continuă și întărește discrepanța dintre lumea lui Zaciu și societatea de atunci, mai precis între profesioniștii care îl înconjoară și neprofesioniști, oameni integrați pe deplin în sistemul comunist. Profesoara inspectată identifică în textul anost din manual „semnificații“, aplicând o metodă structuralistă; analizează pasaj după pasaj și ajunge la un fragment grotesc total lipsit de expresivitate sau de un mesaj demn de reținut, pe care Zaciu îl redă ironic („Privea cu gura căscată, scobindu-se cu degetul după ureche“[11]), menționând că a fost interpretat pe tablă, într-oschemă intitulată „setea de cunoaștere“.

Spectrul grotesc al învățământului românesc secundar se întregește, în data de 11 ianuarie 1989, prin observațiile critice legate de lucrările de grad și de inspecție adiacente acestui examen – care ar trebui să fie o probă a apogeului abilității și măiestriei didactice ale profesorului din învățământul secundar, și nu dovada unor carențe majore în pregătirea unor profesori, sau a unor lipsuri generate de formalismul care pusese stăpânire pe sistem: „La Facultate, unde ni se distribuie lucrările de grad pentru 1989/ 1990. Primesc două, foarte rele, una tocmai la Cugir, unde speram să nu mai calc, legături rele, localitate urâtă, promiscuă și tristă.“[12].Însă fața întregită a învățământului românesc este redată și prin contrast, profesorul reliefând nu doar defectele din ciclul gimnazial, ci și plusurile unor certe valori, în persoana celor care îl înconjoară la facultate. Drept criteriu sever de selecție a compoziției de proximitate culturală, Mircea Zaciu urmărește profesionalismul deosebit al discipolilor săi, atitudinea lor comună față de literatura de calitate și adversitatea față de sistemul politic comunist: „Ieri, doctoratul lui Doru Vartic, foarte reușit. Vorbește imperturbabil o oră, expunându-și teza, ca și cum ar vrea să se răzbune. O face fără text scris, ca și cum ar ține o lecție; și o face frumos.“[13]. Memorialistul știe căo părere obiectivă primește atributul de verosimilitate atunci când aprecierile pozitive sunt însoțite de aprecieri negative față de același obiect de referință, de aceea completează: „După referatele lui Vlad și Ianoși foarte bune, mai slab al lui P. și ceva mai bun al lui F., dar ambii se vede că nu sunt în domeniu.“. Aprecierile sale sincere sunt aduse, pe de o parte, ca un omagiu pregătirii academice a lui Vartic, pe de altă parte ca o mulțumire pentru o prietenie sinceră ce are la bază cultura. Aceste considerații valorice nu pot fi exprimate în scris, întrucât gesturile au o semantică

[10] Ibidem;
[11] Ibidem;
[12] Ibidem, p. 368;
[13] Ibidem, p. 346;

mult mai bogată, chiar dacă sunt însoțite de rânduri a căror ariditate stilistică și sentimentală, mereu preferată, în aceste situații, este de greu de cenzurat: „Când îl felicit, îi dau lui Doru micul volum splendid editat al poeziilor norvegianului [n.n.: Ibsen] original. Găsisem cartea rătăcită, nu știu cum, între vechi hârțoage. De atunci, mi-am propus s-o dăruiesc în ziua doctoratului lui D. Îi adaug câteva rânduri, dar odată scrise, îmi par sentimentale și îmi pare rău.“[14].

Prin prezentarea aspectelor din timpul inspecțiilor școlare și ale altor examene legate de învățământul secundar, Mircea Zaciu introduce în memorialistica sa o temă nouă: situația învățământului românesc, privită ca o radiografie a societății comuniste. Obiectivitatea autorului, așa cum transpare ea din descrierile făcute, devine credibilă prin arta unică de relatare a acestuia, cu construcții simple, neechivoce, cu detalii semnificative, ce nasc interpretări în mintea fiecărui cititor, obligat, prin exemplele reale, dure și tragice, alese de memorialist, la aceeași obiectivitate a constatării. Atmosfera tristă de subterană dostoievskiană este redată, în ciuda tuturor opiniilor critice, de un orator desăvârșit, care practică înscriitura sa o tehnică desăvârșită de dispunere și expunere a ideilor. Acest mod narativ, aparent spontan, dar îndelung lucrat, este rodul unei vaste culturi, mai ales literare și filosofice, care l-a înzestrat pe autor cu capacitatea de a utiliza cele mai potrivite figuri de vorbire și de gândire cu o finalitate anume, asigurată de stilul ales: persuadarea cititorului. Ca atare, Mircea Zaciu a făcut apel la un mod de expunere clar și economic, ba chiar eliptic, însă suplu și penetrant, înfățișând, astfel, cu mai multă vigoare descriptivă sau narativă faptele, și înlăturând, cu obstinație, toată ornamentația oratorică, pentru a obține coeziunea vizată a argumentației.

BIBLIOGRAPHY

Vistian, Goia, *Labirintul identității,* Editura Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2012
Mircea, Zaciu, *Jurnal IV,* Editura Albatros, București, 1998
Virgil, Podoabă, *Întoarcea Învinsului, întâlniri cu Mircea Zaciu,* Editura Limes, 2001

[14] Ibidem.

”STORIES” BY TITUS POPOVICI – TYPOLOGICAL CHARACTERS IMPOSED BY SOCIALIST REALISM

Ligia Buzsor
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare

Abstract:The evolution of the Romanian society (at political, economic, cultural and literary level) will undergo dramatic changes with the arrival of the party installed by the Soviet occupiers. In the early years of communist terrorism, literature will serve the model promoted by the new leadership - that of socialist realism. This article aims to analyze the typologies of characters present in the work of Titus Popovici - "Stories" and the proportion in which they responded to the commandments of the paradigm of socialist realism.

Keywords: socialist realism, typological character, traditional society vs the new man, stereotypical language, aesopian language.

1. Considerații generale

În anul 1946, guvernul condus de către Petru Groza, la inițiativa factorilor externi, se va angaja să respecte libertățile individului așa cum sunt ele statuate de către democrațiile liberale. În acest context, prim-ministrul a propus membrilor cabinetului său să adopte hotărârile luate de Cei Trei Mari la Conferința miniștrilor afacerilor externe ai URSS, SUA și Marii Britanii din decembrie 1945. În cadrul Comunicatului emis la finalul Conferinței era precizat că „cele trei guverne iau notă că guvernul român astfel reorganizat (având în componență și doi reprezentanți ai apoziției – PNȚ și PNL) va declara că se vor ține alegeri libere și nemăsluite, cât de curând posibil, pe baza votului universal și secret. [...]. Guvernul astfel reorganizat va da asigurări privind acordarea libertății presei, a cuvântului, a religiei și de asociere”[1]. Sarcina de a respecta aceste angajamente i-a revenit Ministerului Propagandei; astfel că la începutul lunii februarie 1946, Guvernul a avut pe agendă discutarea unui act normativ care viza reorganizarea Ministerului Propagandei – redenumit al Informațiilor. Din păcate, această reorganizare nu era realizată în sensul respectării cerințelor occidentale, fapt pentru care opoziția democratică prin vocea ministrului Mihail Romniceanu de la PNL, a criticat „existența unui Departament special însărcinat cu propaganda guvernamentală, chiar dacă ar fi denumit Ministerul Informațiilor, [deoarece] este incompatibilă cu un regim într-adevăr democratic”. „O asemenea instituție este prin ea însăși, caracteristică unui regim totalitar și nu se poate închipui decât în acele state care nu admit decât o singură opiniune, aceea a guvernului – se preciza în memoriul de protest înaintat guvernului de ministrul liberal la 28 februarie 1946. De altfel, este un lucru notoriu că prima înfăptuire a unor asemenea regimuri, chiar și la noi în țară, a fost înființarea unui Minister al Propagandei ”[2].

Conform prevederilor acestui proiect de lege, noul Minister avea atribuții sporite: erau înființate – în subordinea sa – Direcția relațiilor culturale cu străinătatea, Direcția Radio,

[1] Dinu C. Giurescu, *Imposibila întoarcere.Greva regală, 1945. Documente diplomatice*, Editura Enciclopedică, București, 1999, pp. 81-83.
[2] Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă:1948-1953*, Ed. Humanitas, București, 2010, pp 39-40.

Direcția Culturală, Direcția cinematografică (această direcție avea și prerogative în a autoriza sau a interzice funcționarea sălilor de cinema). Practic, noul minister avea unele atribuții care ar fi fost mai degrabă specifice Ministerului Artelor sau Ministerului de Externe.

În anul 1947, a fost elaborat de către Iosif Chișinevschi, cel care va deveni unul dintre principalii inchizitori ideologici ai comunismului românesc[3], un anteproiect de lege ce viza organizarea Ministerului Informațiilor. Însă, în primăvara anului 1948, se va adopta soluția unificării Ministerului Informațiilor cu cel al Artelor (această soluție i-a fost sugerată lui Chișinevschi de căre Nicolae Moraru, șeful Comitetului de Artă și Cultură din subordinea C.C. al P.C.R.). Astfel, a fost respectat modelul celorlalte „democrații populare" unde cele două departamente erau contopite, iar lucrurile „mergeau destul de bine", conform constatărilor responsabililor cu Propaganda și Agitația de la București.[4] De fapt, noua structură putea fi mult mai ușor controlată de către comuniști, iar selecția cadrelor în funcțiile de decizie se putea realiza mult mai repede.

Până la începutul anului 1948, era clar conturat sistemul prin care se puteau controla eficient toate Direcțiunile din Ministerul Artelor și Informațiilor – prin intermediul Direcției de Propagandă și Agitație a Comitetului Central.

Direcția de Propagandă și Agitație a Comitetului Central a fost alcătuită în urma Congresului de unificare din 21-23 februarie 1948,iar din ianuarie 1950 – odată cu reorganizarea PMR – a primit numele de Secție. Competențele acestei Direcții erau extrem de importante: controla executarea hotărârilor PMR de către Ministerul Învățământului Public, Ministerul Artelor și Informațiilor, Academia RPR, Comitetul pentru Radioficare și Radiodifuziune, Comitetul pentru Cinematografie, Comitetul Așezămintelor Culturale, Comitetul pentru Cultură Fizică și Sport, Direcția Generală a Industriei Poligrafice, Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor, uniunile de creație (Uniunea Scriitorilor, Uniunea Artiștilor Plastici), Societatea pentru Răspândirea Științei și Culturii.[5]

Mai mult decât atât, Direcția selecționa și repartiza cadre pentru instituțiile mai sus amintite; tot ea dădea directive în baza politicii trasate de CC al PMR în probleme de radio, presă. Direcția de Propagandă și Agitație lucra pe baza unor Planuri de Muncă pregătite de resorturile pe care le avea în subordine (între aceste resorturi se numărau și Sectorul pentru Literatură și Artă și Sectorul pentru Presă).

Direcția sau Secția a cunoscut câteva reorganizări: Pavel Țugui a fost numit în 1951 șef al Sectorului de Literatură și Artă, iar după cum susținea acesta „spre sfârșitul lui decembrie 1952[6]" sau „la începutul anului 1953" a fost înființată Secția de Literatură și Artă, condusă de Constanța Crăciun. Pavel Țugui va deveni adjunctul Constanței Crăciun, opinând cu privire la această schimbare: „pentru prima oară, după cinci ani, activitatea literar-artistică este scoasă din sfera preocupărilor lui Leonte Răutu, dar ea continua să fie coordonată de Iosif Chișinevschi, secretar al CC și vicepreședinte al guvernului. Existența acestei secții a durat vreo opt luni, când problemele literar-artistice au trecut, din nou, în subordinea lui Leonte Răutu, adjunctul lui fiind Virgil Florea"[7].

Secția de Literatură și Artă se va contopi cu cea Propagandă și Agitație, astfel, în toamna lui 1953, Secția unificată avea 11 sectoare – patru dintre acestea având legătură cu viața artistică și științifică: Sectorul Literatură și Artă, Sectorul Știință, Sectorul Edituri și Sectorul Învățământ Public[8]. Două dintre cele unsprezece sectoare controlau presa.

---

[3]V. Vladimir Tismăneanu, *Irepetabilul trecut*, Ed Albatros, București, 1994, p.180.
[4] Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă:1948-1953*, Ed. Humanitas, București, 2010, p. 40.
[5] Ibidem, p. 40.
[6] Pavel Țugui, *Amurgul demiurgilor: Arghezi, Blaga, Călinescu (Dosare literare)*, Editura Floarea Darurilor, București 1998, pp. 18-19 și 190.
[7]Ibidem, pp. 18-19.
[8] Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă:1948-1953*, Ed. Humanitas, București, 2010, p. 46.

Printre responsabilităţile Direcţiei sau a Sectoarelor se număra şi convocarea şedinţelor cu secretarii şi responsabilii cu Propaganda şi Agitaţia la nivel local pentru a se analiza şi discuta situaţia institutelor de artă, a presei culturale aflate în subordinea acestora. În unele cazuri, se realizau adevărate instructaje privind munca cultural-artistică din centrele de provincie.

De asemenea, Direcţia a elaborat proiecte de organizare şi reorganizare a editurilor şi a uniunilor de Creaţie: Uniunea Scriitorilor, Uniunea Artiştilor Plastici, Uniunea Compozitorilor. Direcţia asigura perfecţionarea în învăţământul de partid a personalului, selectarea şi completarea cadrelor de conducere din Ministerul Artelor, din redacţiile publicaţiilor culturale şi, de asemenea, monitoriza „colaborarea justă" dintre uniunile de creaţie şi direcţiile din Minister.[9]

2. Îndrumarea culturii. Modelul cultural impus

Încă din perioada anilor 1944-1947, ani ce marchează tranziţia spre un regim dictatorial, apare în diversele discurile ale activiştilor comunişti sintagma „îndrumarea culturii"[10]. Ce se urmărea prin acest termen? Încercarea partidului de a-şi legitima monopolul (care însemna uniformizare şi subordonarea tuturor opiniilor) şi de a-şi instaura propaganda şi ideologia prin asaltul asupra culturii şi asupra intelectualilor. Astfel, Nicolae Moraru (un alt adevărat estetician marxist-leninist care s-a alăturat lui Leonte Răutu şi Iosif Chişinevschi în activitatea de „îndrumare") a declarat în iulie 1947 (în cadrul conferinţei pe ţară a secretarilor şi a activului de educaţie politică): „De la 23 august încoace s-au dezvoltat enorm echipele artistice. S-a ridicat o elită de pictori, actori etc. din masă. Dar fără îndrumare vor pieri. Aceasta înseamnă că trebuie luat orice şi trimis la noi. [...] Trebuie să educăm opinia publică să judece după gustul nostru, să infiltrăm linia partidului în masă"[11].

Pentru ca operaţiunea de îndrumare a culturii să fie mai eficientă, a început un amplu proces de epurare şi restructurare a asociaţiilor profesionale ale scriitorilor şi artiştilor. Acestea au fost transformate, după model sovietic, în uniuni de creaţie: Uniunea Compozitorilor, Uniunea Scriitorilor, Uniunea Artiştilor Plastici. La conducerea acestor uniuni au fost numite persoane obediente cu rol clar de a disciplina pe oricine are o atitudine recalcitrantă faţă de linia dictată de Secţia de Propagandă. Astfel, şi revistele editate de aceste uniuni erau verificate din mai multe direcţii (una dintre instituţiile desemnate era şi Direcţia Generală a Presei şi Tipăriturilor, instituţie subordonată direct Secţiei de Propagandă).

Începând cu anul 1848, devenise foarte clar faptul că Direcţia de Propagandă şi Agitaţie era singura care deţinea adevărul şi, mai ales, cea care stabilea ce este adevărul (numărul intelectualilor refractari la noul plan de inginerie socială pus la cale era redus, foarte puţini mai puteau să se exprime liber în spaţiul public).

Au urmat o serie de sesiuni de prelucrări ideologice a intelectualilor; în cadrul uneia desfăşurate în 1952, Ofelia Manole – cea care s-a aflat pentru câţiva ani, alături de Leonte Răutu, în fruntea Secţiei de Propagandă, a oferit o explicaţie care justifica existenţa îndrumării, mai bine spus, a cenzurii mascate la început sub acest concept: „S-ar putea întreba pentru ce luptăm noi atâta, de ce nu lăsăm oamenii să trăiască în pace, aşa cum vor ei? De ce nu lăsăm să-şi dezvolte fiecare drumul lui cum i se pare că e mai bine. Deoarece socotim că munca dumneavoastră este de cea mai mare importanţă pentru clasele muncitoare şi poporul muncitor. Deoarece socotim că poporul muncitor are nevoie de operele dumneavoastră, deoarece vă considerăm pe dumneavoastră ca o parte a poporului muncitor, care trebuie să

[9] Ibidem, p. 47.
[10] Ibidem, p.50.
[11] Ibidem, p.51.

fiți alături de toți oamenii muncii în lupta pentru construirea socialismului. Pentru că arta, literatura, cultura este o armă puternică în mâna clasei muncitoare."[12]

Care era pentru intelectuali mesajul discursului Ofeliei Manole? Un prim aspect viza faptul că aceștia nu mai aveau nicio autonomie, dimpotrivă, autonomia era, de fapt, o dependență. Un alt aspect îl constituia faptul că intelectualii deveneau dependenți atât față de Partid, cât și față de clasa muncitoare. În plus, capitalul intelectualității (competențele lor) trebuia neapărat împărtășit poporului muncitor, maselor.

În perioada 1947-1948, exista un puternic curent de opinie conform căruia modelul cultural pe care ar trebui să-l adoptăm, atât din perspectiva conduitei civice, cât și din perspectiva tematicii pentru noua literatură, este modelul cultural sovietic. Geo Dumitrescu se va număra printre primii scriitori care vor scrie despre viața și, mai ales munca scriitorului sovietic: „Cartea nu mai este un lux sau o frivolitate, nu mai este un divertisment ci o necesitate, un oficiu, iar scriitorul – «inginerul sufletelor» – cum i-a spus Lenin – răspunde astăzi acestei necesități cu acea conștiință și râvnă cu care orice alt meșteșugar își exercită lucrul (...) Scriitorul sovietic nu mai este în afara socialului (...) El se găsește legat, angrenat în lupta zilnică, în frământările și în treaba frenetică a străzii, el participă la tot, la orice, registrator fidel, interpret însuflețit, el aude tot, el simte tot, el cântă tot (...), el este prezența socială a vieții, a muncii, a visului, a bucuriei, a adevărului, el este prietenul oamenilor, învățătorul și răzbunătorul lor, prin el respiră miile de colhozuri, miile de uzine, fabrici, șantiere"[13].

De altfel, în articolul-program al revistei *Lumea* (această revistă apare după 1945 – odată cu dispariția *Tribunei poporului*), directorul acestei nou periodic, G. Călinescu – apărător și el al literaturii de sorginte socială – aduce în discuție cazul celor care nu îmbrățișează acest model, promotori oarecum ai unui plan de sabotaj artistic: „Majoritatea artiștilor și intelectualilor, în consensul aproape unanim al publicului, cer ca artistul să se coboare în mijlocul vieții și să ia act de problemele momentului (...) Câțiva excesiv estetizanți au o mică strâmbătură a feței. Însă pe nedrept. (...) Un artist apatic și nevibratil e un estet debil. Toți marii poeți au avut pasiunea civicului (...). Există azi, alături de sabotaj economic, un sabotaj artistic, o anume «rezervă» a publiciștilor"[14].

La un distanță, în 1946, revista *Contemporanul* va iniția o anchetă printre scriitori, anchetă intitulată *Probleme actuale ale culturii românești*, G. Călinescu va aduce în discuție problema a ceea ce se numea în epocă literatura „turnului de fildeș" (această formulă a făcut carieră în perioada respectivă și desemna neparticiparea poetică la problematica majoră a timpului): „O a doua problemă este aceea a apatiei intelectuale a păturii culte (...). În general intelectualul nu e posedat de demonul gândirii (...). Cultura noastră are a răspunde la atâtea și atâtea probleme (...). Nimeni nu se mișcă (...). Se pune de câtăva vreme la noi problema coborârii artistului din „turnul de fildeș", problemă veche și eternă, căci nimic nu e nou sub soare. Admit ca unii să fie contra turnului și alții pentru turn. Aș vrea totuși să văd curgând valuri de cerneală, să văd cheltuindu-se erudiție și spirit în discutarea temei. Dimpotrivă, nu. Unii combat cu apatie și alții stau în el adormiți. N-avem pathos intelectual"[15].

G. Călinescu a avut doar parțial dreptate: au curs valuri de cerneală cu mult patos și vehemență, însă mai mult din partea muncitorilor intelectuali. Într-adevăr, erudiția și pathosul amintite de către criticul literar nu s-au risipit. Interesant este faptul că, la un moment dat, chiar G. Călinescu se va afla în vizorul acestor discuții apatice.

---

[12] *Reconsituiri necesare. Ședința din 27 iunie 1952 a Uniunilor de creație din România*, ediție îngrijită, note critice, bibliografie de Mihaela Cristea, prefață de Marius Oprea, Ed. Polirom, Iași, 2005, pp. 214-215.

[13] Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, Ed. a II-a adăugită cu indice de nume și o prefață a autoarei, Ed. Cartea Românească, București, 2005, pp. 90-91.

[14] Ibidem, p. 88.

[15] Ibidem, p. 89.

În opinia Anei Selejan, „era prima campanie între literaţi, care atunci când pot să fie toleranţi unii cu alţii, e spre meritul şi câştigul artistic. Dar n-au fost toleranţi (...), iar efectul acestei intoleranţe a fost literatura dinafara «turnului», în faza «caldă» de primă apariţie şi audiţie (...)”[16].

Ne putem da seama, atât din opinia criticului G.Călinescu, cât şi a Anei Selejan care a fost noua direcţie spre care era se orienta cultura şi literatura noastră la acel moment.

3. Volumul *Povestiri* - personaje tipologice impuse de realismul socialist

Titus Popovici a debutat în nr 12 din 1950 al revistei *Viaţa românească* cu un grupaj de zece texte scrise în colaborare cu Titus Munteanu, intitulate *Schiţe*.

Aceste schiţe vor fi strânse într-un volum intitulat *Mecanicul şi alţi oameni de azi*, care sfârşeşte la topit (un singur exemplar se mai află la Biblioteca Academiei). Schiţele sunt, în esenţă, portrete-simbol ale „oamenilor noi” şi sunt emblematice pentru aplicarea grilei ideologice în creaţia literară. Protagoniştii şi situaţiile în care se găsesc aceştia corespund direcţiilor, comandamentelor, epocii de construcţie a socialismului în România.

Adevăratul debut al autorului (având în vedere destinul volumului de schiţe menţionat anterior) se va produce în 1955 când va publica volumul *Povestiri*. Acest volum este alcătuit doar din două opere – *Gusti Iluţ* şi *Baci Jurcă* – acestea aduc în prim-plan talentul prozatorului atât în creionarea unor portrete de mare forţă reprezentative pentru modelul impus de către realismul socialist, cât şi în conturarea unor tablouri de natură atent analizate.

Cu privire la construcţia personajelor şi a tablourilor de natură din acest volum, criticul
Marian Popa opinează „Un volum de *Povestiri* (1955) înscris în limitele convenţionalului conflictual şi pitorescului aspru-idilic, ar putea fi considerat o contribuţie la împlinirea unei categorii de pseudononconformişti ilustrată şi de Ion Istrati, Ion Ruse, etc.”[17]

Prima povestire *Gusti Iluţ* tratează tema industrializării satelor şi modul în care acest fenomen a fost resimţit de către săteni. Povestirea debutează cu descrierea satului Rucazi: „În lungul drumului de ţară ce se strecoară întortocheat şi frânt printre coastele uneori domoale, alteori stâncoase şi parcă sfâşiate de furtuni ale pământului, se întinde satul Rucazi. Prin mijlocul lui, făcând cruce cu drumul, clipocesc apele frământate ale Cerniţei, hârjonindu-se printre pietrele colţurate, bolborosind adânc în bulboane negre.”[18]Un detaliu cu privire la viaţa aspră din acea zonă, anticipează prezenţa protagonistului: „Pământurile, puţine şi sterpe, mai mult pietriş şi nisipuri, se află la marginea dinspre apus a satului: dar să trăieşti numai din rodul lor nici nu poate fi vorba. De aceea, aproape toţi rucăzenii sunt lemnari: tăietori, cioplitori şi dulgheri, vestiţi în toată împrejurimea. Unii dintre ei au colindat ţara în lung şi-n lat, din poveştile lor, iarna, ceilalţi aflau de rosturile şi întâmplările lumii pe care aceştia o străbătuseră [...] Asta a fost istoria satului Rucazi. Cu nimica nu era deosebită povestea vieţii lui Gusti Iluţ, tăietorul de lemne.”[19]

Vestea construirii unei hidrocentrale în sat va spulbera liniştea aşezării ce părea proiectată într-un timp al încremenirii. Mai mult decât atât, veştile cu privire la decizia inginerilor de a dărâma casele aşezate pe traseul noii construcţii provoacă dezbinare în rândul sătenilor. Cu toate că tovarăşii de la partid promit aducerea de la Arad a unor case

[16] Ibidem, p. 89.
[17] Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine,* Bucureşti, Editura SemnE, 2009, p. 914.
[18]Titus Popovici, *Povestiri*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1955, p.5.
[19]Titus Popovici, op. cit., pp.6-8.

care doar trebuiesc montate – pentru a compensa pierderea vechii locuințe, unii săteni sunt sceptici în privința acestei soluții și nu sunt de acord cu soluția găsită de Partid.

Filosofia de viață a lui Gusti Iluț – cel mai experimentat tăietor din acele ținuturi – este migălos creionată pentru a crea impresia că aceasta a fost reprezentativă pentru omul care nu a crezut de la început în bunele intenții ale orânduirii comuniste: „«Așadar, uite că se face». Îi părea bine. Acuma are să fie mult de lucru. Dar se întreba ce să fie adevărat din acele vorbe care s-au auzit, și-i era ciudă că pe el nu-l întrebase nimeni ce părere are și cum crede c-ar fi mai bine."[20]

Cu toate că se bucurase de noua construcție, bătrânul tăietor va reacționa violent la auzul veștii că și casa lui va trebui dărâmată: „– Am auzit! pufni bătrânul. [...] – Îmi iau toporul în mână și mă așez în prag. Să vedem cine are să îndrăznească... "[21].

Titus Popovici dă dovadă de un iscusit talent în poziționarea lui Gusti Iluț (în acest moment al povestirii) în contradicție cu acțiunile Partidului – devenind astfel exponentul celor care nu înțeleg transformările pozitive pe care această nouă orânduire le generează la nivelul societății. În opoziție cu atitudinea tatălui, Trăian – fiul lui Gusti Iluț – reprezintă omul nou, omul deschis schimbărilor, care înțelege că în toate aceste schimbări este promisiunea unei vieți mai bune: „Taică dragă, am auzit cum că ne mutăm într-o casă nouă. Îmi pare tare bine. Noi o ducem bine. Am căpătat haine noi și cizme noi și 1348 de lei până acum. Îmi pare bine că o să avem casă frumoasă. Trăian."[22]

La insistențele secretarului de partid Jurca, Gusti Iluț va fi de acord să se alăture celorlate echipe de tăietori de lemne (experiența lui le era necesară pentru a procura lemne de calitate), însă va preciza ferm că nu este de acord să se mute din vechea casă.

În final, Gusti Iluț va fi convins de bunele intenții ale noii orânduiri, intenții dezvăluite și prin vocea lui Jurca: „Numai că noi vrem să clădim case mari, luminoase, în care oamenii să fie cu adevărat fericiți...Asta-i...Cum poftești, baci Gusti. "[23]

Deși construcția unei hidrocentrale pentru a furniza lumina într-un sat precum Rucazi părea, la începutul povestirii, mai mult o utopie, iar revolta unora dintre țărani împotriva noii orânduiri, îndreptățită; în final este subliniată grija pe care Partidul pare să o aibă pentru fiecare cetățean: „[...] Acuma a venit vremea să clădim o lume pentru asemenea muncitori...Crezi dumneata, poți crede așa ceva, că noi, comuniștii, tragem lumea pe sfoară? "[24]

Povestirea analizată poate fi încadrată în categoria prozelor oportuniste, propagandistice (deși există anumite secvențe cu un caracter subversiv sau în care este prezent un limbaj ce ar putea fi catalogat drept esopic).

A doua povestire, *Baci Jurca*, are un caracter propagandistic mult mai pronunțat față de prima. Baci Jurca Mihai, personaj ce apare și în prima povestire, este „chemat la Arad să-l frece"[25] – detaliu semnificativ în creionarea intrigii acestei povestiri, deoarece motivul pentru care este chemat la Arad este dezvăluit mult mai târziu.

Cochetând încă înainte de instalarea comunismului cu ideile promovate de către acest regim politic, protagonistul îl admiră sincer pe Marx făcând apel la autoritatea acestuia de câte ori are ocazia (asocierea învățăturilor acestuia cu simbolul Bibliei, accentuează caracterul profund propagandistic al acestei povestiri): „- Bine...Ia stai să vedem ce spune despre asta dascălul nostru Marx. Scotea din noptieră o biblie, între foile

[20]Titus Popovici, *op. cit.*, p.13.
[21]Titus Popovici, *op. cit.*, p.24.
[22]*Ibidem.*
[23]Titus Popovici, *op. cit.*, p.40.
[24]Titus Popovici, *op. cit.*, p.39.
[25]Titus Popovici, *op.cit.*, p.44.

căreia pitise materialele de partid...Ceasurile treceau pe nesimțite. Pe urmă, baci Jurca a fost arestat..."[26]

Imaginea pozitivă a personajului este evidențiată și prin intermediul faptului că fiul acestuia, Gheorghe Mihai, era „ primul secretar al Regionalei de partid."[27] Pentru a accentua acest statut pozitiv, este dezvăluit motivul pentru care baci Jurca a fost chemat la Arad: nu fusese de acord cu modul în care tinerii reprezentanți ai Partidului considerau că trebuie să abordeze diversele problematici stringente din viața comunității pe care ei ar fi trebuit să o vegheze. În prezentarea dihotonomiei clare între cele două mentalități, scriitorul apelează la o stratagemă neobișnuită: îi atribuie bătrânului comunist un comportament agresiv (împrumutat, parcă, de la Gusti Iluț – protagonistul primei povestiri):

„ – De ce l-ai bătut?

–

in motive politice... [...]

–

tunci, azi, mâine, din motive tactice, ai să mă snopești și pe mine...

–

u-i nevoie. Tu nu ești prost. Pe tine te pot lămuri. Ei, atunci hai să-i dăm drumul."[28]

Mai redusă ca întindere decât prima povestire, *Baci Jurca* are un caracter propagandistic mult mai puternic prin stratagemele utilizate de către scriitor: mesajul că noul regim politic este foarte atent la orice derapaje în privința modului de implementare a doctrinei promovate și a faptului că orice abatere de la aceste norme este inventariată și judecată pentru a evita eventuale derapaje (în același timp, ideea promovată de către protagoniștii povestirii era că dreptatea nu este judecată în funcție de statutul social).

BIBLIOGRAPHY

Ana, Selejan, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, Ed. a II-a adăugită cu indice de nume și o prefață a autoarei, Ed. Cartea Românească, București, 2005.

Cristian, Vasile, *Literatura și artele în România comunistă:1948-1953*, Ed. Humanitas, București, 2010.

Dinu, C., Giurescu, *Imposibila întoarcere.Greva regală, 1945. Documente diplomatice*, Editura Enciclopedică, București, 1999.

Eugen, Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Ed. Fundației PRO, București, 2003.

Pavel, Țugui, *Amurgul demiurgilor: Arghezi, Blaga, Călinescu (Dosare literare)*, Editura Floarea Darurilor, București 1998.

Reconsituiri necesare. Ședința din 27 iunie 1952 a Uniunilor de creație din România, ediție îngrijită, note critice, bibliografie de Mihaela Cristea, prefață de Marius Oprea, Ed. Polirom, Iași, 2005.

Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine,* București, Editura SemnE, 2009.

Titus, Popovici, *Povestiri*, București, Editura Tineretului, 1955.

V. ,Vladimir, Tismăneanu, *Irepetabilul trecut*, Ed Albatros, București, 1994.

[26]Titus Popovici, *op.cit.*, p.56.
[27]Titus Popovici, *op.cit.*, p.45.
[28]Titus Popovici, *op.cit.*, p.57.

PUBLIC STANDINGS TAKEN BY TITUS POPOVICI IN VARIOUS ARTICLES

Ligia Buzsor
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare

Abstract:This paper presents the main public standings taken by writer and screenwriter Titus Popovici over two decades and how they have influenced the evolution of some of the most famous writers and critics of the time. The articles signed by Titus Popovici and submitted to our investigation deal with various issues raised by the Power regarding the role of the writer and his aim in showing in the most faithful way the reflection of the new reality in literature.

Keywords: The socialist hero, the reflection of reality, the struggle of the proletariat, dogma, conformist positions.

1. Preliminarii

1. Considerații generale

În anul 1946, guvernul condus de către Petru Groza, la inițiativa factorilor externi, se va angaja să respecte libertățile individului așa cum sunt ele statuate de către democrațiile liberale. În acest context, prim-ministrul a propus membrilor cabinetului său să adopte hotărârile luate de Cei Trei Mari la Conferința miniștrilor afacerilor externe ai URSS, SUA și Marii Britanii din decembrie 1945. În cadrul Comunicatului emis la finalul Conferinței era precizat că „cele trei guverne iau notă că guvernul român astfel reorganizat (având în componență și doi reprezentanți ai apoziției – PNȚ și PNL) va declara că se vor ține alegeri libere și nemăsluite, cât de curând posibil, pe baza votului universal și secret. [...]. Guvernul astfel reorganizat va da asigurări privind acordarea libertății presei, a cuvântului, a religiei și de asociere”[1]. Sarcina de a respecta aceste angajamente i-a revenit Ministerului Propagandei; astfel că la începutul lunii februarie 1946, Guvernul a avut pe agendă discutarea unui act normativ care viza reorganizarea Ministerului Propagandei – redenumit al Informațiilor. Din păcate, această reorganizare nu era realizată în sensul respectării cerințelor occidentale, fapt pentru care opoziția democratică prin vocea ministrului Mihail Romniceanu de la PNL, a criticat „existența unui Departament special însărcinat cu propaganda guvernamentală, chiar dacă ar fi denumit Ministerul Informațiilor, [deoarece] este incompatibilă cu un regim într-adevăr democratic”. „O asemenea instituție este prin ea însăși, caracteristică unui regim totalitar și nu se poate închipui decât în acele state care nu admit decât o singură opiniune, aceea a guvernului – se preciza în memoriul de protest înaintat guvernului de ministrul liberal la 28 februarie 1946. De altfel, este un lucru notoriu că prima înfăptuire a unor asemenea regimuri, chiar și la noi în țară, a fost înființarea unui Minister al Propagandei ”[2].

Conform prevederilor acestui proiect de lege, noul Minister avea atribuții sporite: erau înființate – în subordinea sa – Direcția relațiilor culturale cu străinătatea, Direcția Radio,

[1] Dinu C. Giurescu, *Imposibila întoarcere.Greva regală, 1945. Documente diplomatice*, Editura Enciclopedică, București, 1999, pp. 81-83.
[2] Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă:1948-1953*, Ed. Humanitas, București, 2010, pp 39-40.

Direcția Culturală, Direcția cinematografică (această direcție avea și prerogative în a autoriza sau a interzice funcționarea sălilor de cinema). Practic, noul minister avea unele atribuții care ar fi fost mai degrabă specifice Ministerului Artelor sau Ministerului de Externe.

În anul 1947, a fost elaborat de către Iosif Chișinevschi, cel care va deveni unul dintre principalii inchizitori ideologici ai comunismului românesc[3], un anteproiect de lege ce viza organizarea Ministerului Informațiilor. Însă, în primăvara anului 1948, se va adopta soluția unificării Ministerului Informațiilor cu cel al Artelor (această soluție i-a fost sugerată lui Chișinevschi de căre Nicolae Moraru, șeful Comitetului de Artă și Cultură din subordinea C.C. al P.C.R.). Astfel, a fost respectat modelul celorlalte „democrații populare" unde cele două departamente erau contopite, iar lucrurile „mergeau destul de bine", conform constatărilor responsabililor cu Propaganda și Agitația de la București.[4] De fapt, noua structură putea fi mult mai ușor controlată de către comuniști, iar selecția cadrelor în funcțiile de decizie se putea realiza mult mai repede.

Până la începutul anului 1948, era clar conturat sistemul prin care se puteau controla eficient toate Direcțiunile din Ministerul Artelor și Informațiilor – prin intermediul Direcției de Propagandă și Agitație a Comitetului Central.

Direcția de Propagandă și Agitație a Comitetului Central a fost alcătuită în urma Congresului de unificare din 21-23 februarie 1948,iar din ianuarie 1950 – odată cu reorganizarea PMR – a primit numele de Secție. Competențele acestei Direcții erau extrem de importante: controla executarea hotărârilor PMR de către Ministerul Învățământului Public, Ministerul Artelor și Informațiilor, Academia RPR, Comitetul pentru Radioficare și Radiodifuziune, Comitetul pentru Cinematografie, Comitetul Așezămintelor Culturale, Comitetul pentru Cultură Fizică și Sport, Direcția Generală a Industriei Poligrafice, Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor, uniunile de creație (Uniunea Scriitorilor, Uniunea Artiștilor Plastici), Societatea pentru Răspândirea Științei și Culturii.[5]

Mai mult decât atât, Direcția selecționa și repartiza cadre pentru instituțiile mai sus amintite; tot ea dădea directive în baza politicii trasate de CC al PMR în probleme de radio, presă. Direcția de Propagandă și Agitație lucra pe baza unor Planuri de Muncă pregătite de resorturile pe care le avea în subordine (între aceste resorturi se numărau și Sectorul pentru Literatură și Artă și Sectorul pentru Presă).

Direcția sau Secția a cunoscut câteva reorganizări: Pavel Țugui a fost numit în 1951 șef al Sectorului de Literatură și Artă, iar după cum susținea acesta „spre sfârșitul lui decembrie 1952[6]" sau „la începutul anului 1953" a fost înființată Secția de Literatură și Artă, condusă de Constanța Crăciun. Pavel Țugui va deveni adjunctul Constanței Crăciun, opinând cu privire la această schimbare: „pentru prima oară, după cinci ani, activitatea literar-artistică este scoasă din sfera preocupărilor lui Leonte Răutu, dar ea continua să fie coordonată de Iosif Chișinevschi, secretar al CC și vicepreședinte al guvernului. Existența acestei secții a durat vreo opt luni, când problemele literar-artistice au trecut, din nou, în subordinea lui Leonte Răutu, adjunctul lui fiind Virgil Florea"[7].

Secția de Literatură și Artă se va contopi cu cea Propagandă și Agitație, astfel, în toamna lui 1953, Secția unificată avea 11 sectoare – patru dintre acestea având legătură cu viața artistică și științifică: Sectorul Literatură și Artă, Sectorul Știință, Sectorul Edituri și Sectorul Învățământ Public[8]. Două dintre cele unsprezece sectoare controlau presa.

---

[3]V. Vladimir Tismăneanu, *Irepetabilul trecut*, Ed Albatros, București, 1994, p.180.
[4] Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă:1948-1953*, Ed. Humanitas, București, 2010, p. 40.
[5] Ibidem, p. 40.
[6] Pavel Țugui, *Amurgul demiurgilor: Arghezi, Blaga, Călinescu (Dosare literare)*, Editura Floarea Darurilor, București 1998, pp. 18-19 și 190.
[7]Ibidem, pp. 18-19.
[8] Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă:1948-1953*, Ed. Humanitas, București, 2010, p. 46.

Printre responsabilitățile Direcției sau a Sectoarelor se număra și convocarea ședințelor cu secretarii și responsabilii cu Propaganda și Agitația la nivel local pentru a se analiza și discuta situația institutelor de artă, a presei culturale aflate în subordinea acestora. În unele cazuri, se realizau adevărate instructaje privind munca cultural-artistică din centrele de provincie.

De asemenea, Direcția a elaborat proiecte de organizare și reorganizare a editurilor și a uniunilor de Creație: Uniunea Scriitorilor, Uniunea Artiștilor Plastici, Uniunea Compozitorilor. Direcția asigura perfecționarea în învățământul de partid a personalului, selectarea și completarea cadrelor de conducere din Ministerul Artelor, din redacțiile publicațiilor culturale și, de asemenea, monitoriza „colaborarea justă" dintre uniunile de creație și direcțiile din Minister.[9]

2. Titus Popovici. Poziții publice adoptate în diverse articole

Ultimii ani ai deceniului al șaselea (1957 și 1958) au fost reprezentativi „pentru jocul «de-a șoarecele și pisica», practicat de Putere în direcția libertății de opinie, dezbatere și creație din sectorul literar".[10]

În acest context, revista *Gazeta literară* promovează un amplu program prin care scriitorilor li se solicita să împărtășească publicului concepția lor cu privire la rolul artei – un mod eficient de a veghea ca nu cumva vreun element dușmănos să se insinueze în mintea acestora. În numărul din iulie 1957 al revistei amintite, număr ce își propusese să dezvolte tema „Discuții despre reflectarea realității în literatură", Titus Popovici semnează articolul „Câteva probleme".[11] Chiar de la începutul articolului, scriitorul se poziționează admirativ față de modul în care a evoluat literatura – mai degrabă modul în care realitatea a fost oglindită în literatură până în acel moment, subliniind, totodată, importanța devansării acestei etape de tatonare: „depășind într-un mod incontestabil faza dibuirilor, a experiențelor timide, «a încercării forțelor», literatura noastră se află în fața unei etape de-o importanță esențială: oglindirea profundă, matură și multilaterală a contemporaneității."[12] Mai departe, va analiza coordonata temporală și rolul acesteia în consolidarea noii literaturi: „Dacă în trecut, sau în literatura care înfățișează trecutul, timpul e o componentă ajutătoare, un cadru evolutiv, în care omisiunile se completează oarecum de la sine, epoca noastră, consemnând o victorie asupra timpului, supunându-l – cere scriitorului o contribuție personală, face din timp, tot după formularea lui Fedin, un erou cu aceleași drepturi ca și ceilalți eroi."[13] Cunoscând foarte bine tendințele Puterii și ingerințele acesteia în diversele probleme ce vizau evoluția literaturii, Titus Popovici va plusa pe parcursul articolului: „În realitate e vorba de capacitatea și de efortul de-a surprinde intensități umane enorme pe un parcurs uneori neverosimil de redus și de dificultatea reală de a stabili un raport verosimil (cu implicațiile lui *viitoare)* între aceste două coordonate: timp și transformare calitativă. Perspectiva nu se reduce numai la o reverie finală și lirică; dimpotrivă ea decurge din atitudinea nouă, comunistă, în abordarea Omului și nu se poate confunda cu optimismul săltăreț [...]."[14]

Mai departe, este adus în discuție și dezvoltat un argument ideologic, în aceiași termeni slugarnici, însă de necombătut: „S-ar putea vorbi aici de o uimitoare efervescență spirituală, uneori cu poticniri, îndoieli și greșeli a unor oameni pentru care, până ieri,

[9] Ibidem, p. 47.
[10] Ana Selejan, *Literatura în totalitarism 1957-1958*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1999, p.7.
[11] Titus Popovici, „Câteva probleme", în *Gazeta literară*, nr. 30, iulie 1957
[12] *Ibidem.*
[13] *Ibidem.*
[14] *Ibidem.*

gândirea era doar o fragilă armă a instinctului de conservare, o mulțime jefuită pentru care «eul» nu era o realitate, iar manifestările lui erau înăbușite din prudență, înainte de a urma consecințele sociale."[15] Concluzia acestui raționament se încadrează, cum este de așteptat, tot pe linia impusă de Putere – fapt ce îl apropie pe Titus Popovici, din punct de vedere al unei presupuse grile calitative, mai degrabă de primele lui volume *Mecanicul și alti oameni de azi* și *Povestiri*, decât de romanul *Străinul*: „Acest lucru a devenit posibil în urma apariției unei noi valori etice, rezultat specific al victoriei clasei muncitoare: sentimentul responsabilității față de alții și față de sine [...]."[16]

Reflectarea noilor realități în plan literar și statutul privilegiat al scriitorului în lumina acestora sunt analizate de către Titus Popovici într-un articol cu titlul „Sensul actualității" apărut în *Scânteia,* în septembrie 1958.

Articolul debutează cu transformările benefice ulterioare evenimentului de la 23 August 1944, transformări ce au amprentat întreaga societate: „Nimic nu se poate uita: fiecare an, odată cu bucuriile, amărăciunile, victoriile sau înfrângerile lui, ne adaugă o nouă responsabilitate. Pe întinderea frământată de pasiuni a pământului cuceresc mulțimile ideile revoluționare care concentrează în jurul lor puternică, tenace solidaritatea de neînfrânt a oamenilor muncii care, luptând pentru libertatea lor, pentru o lume nouă, și-au descoperit demnitatea. Există un climat fierbinte, politic, social al epocii și noi îl trăim de la 23 August 1944 încoace, cu tot ce avem, cu speranțele, cu planurile de viitor [...]."[17]

Scriitorul continuă cu același ton de profundă recunoștință la adresa Puterii: „În artă, marxism-leninismul m-a învățat disprețul pentru ceea ce e filistin și steril, ura față de singurătatea față de care burghezia și ideologia ei au întins-o ca pe o molimă de la unii la alții, ca un «zid chinezesc» păzit de deznădăjduiți, de solitari, pozând sau sincer nefericiți."[18]

Prezența în ceea ce Titus Popovici consideră a fi „șuvoiul"[19] realității este imperativ necesară atât pentru scriitori, cât și pentru critici și ziariști. Pentru a amplifica importanța acestei idei, scriitorul va aduce, pe parcursul articolului, câteva argumente: „Argumentele pentru prezența în realitate pot fi și sunt numeroase cu exemple concrete ale marilor scriitori, cu făgăduiala posterității chiar, dar actualitatea noastră socialistă are un sens mult mai adânc, mult mai grav. [...].Aici și acum însă, sub ochii noștri, se făurește un om nou, pentru care deziderateле umanismului nu sunt vorbe goale."[20]

Se subînțelege faptul că întregul merit îi revine noului regim, Partidului, el fiind cel care a creat premisele făuririi personalității a ceea ce esopic sau, mai degrabă cinic, Titus Popovici numise «om nou».

Scriitorul, în viziunea lui Titus Popovici, trebuie să se inspire din noua realitate, singura care îi poate furniza exemple de viață suficient de puternice pentru a fi transpuse în plan literar:

„[...] întâmplarea de la noile zăcăminte de gaz metan de la Craiova când, timp de **douăsprezece ore** (sublinierea apare în articol), brigadierul Radu A.Ion a muncit pe o sondă în flăcări ca să salveze toată instalația."[21]

În plus față de ideile enunțate anterior, și în aceeași notă propagandistică, este reliefată importanța cunoașterii de către scriitori a tuturor fațetelor personalității acestui om nou, pe care îl numește, pe un ton encomiastic, OMUL COMUNIST[22]: „În acest om nou se

[15] *Ibidem.*
[16] *Ibidem.*
[17] Titus Popovici, „Sensul actualității", în *Scânteia*, nr. 4310, 3 septembrie 1958.
[18] *Ibidem.*
[19] *Ibidem.*
[20] *Ibidem.*
[21] *Ibidem.*
[22] *Ibidem.*

formează trosoturile unei personalități care s-a impus lumii, construind o societate mai bună, suscitând ura și spaima exploatatorilor de pretutindeni, personalitatea OMULUI COMUNIST (majusculele apar în articol) [...]".[23]

Cu ocazia celebrării unui deceniu de la naționalizare, Titus Popovici publică în numărul 23 al *Gazetei literare*, din 5 iunie 1958, un articol omagial la adresa regimului comunist – „Nu avem dreptul să așteptăm!". Întregul articol este construit pe o stratagemă cunoscută în epocă: evocarea unor momente decisive din istoria poporului român, evocare urmată de aducerea în prim-plan, ca un fenomen absolut firesc, a actelor ce au făcut posibilă instaurarea comunismului în România.

Scriitorul, utilizând un ton ce poate fi catalogat drept ridicol, burlesc, își declară recunoștința de a fi fost contemporan cu evenimentul omagiat: „Imaginația mea s-ar fi vrut uneori contemporană cu Ștefan cel Mare, cu Mihai Viteazul, cu alți eroi a căror existență mi se părea aproape neverosimilă, de domeniul legendei [...] Dar ziua în care s-a petrecut acel moment al revoluției noastre, numit naționalizare, nu avea nimic deosebit."[24]

Mai mult decât atât, scriitorul este ferm convins că toși martorii acestui măreț eveniment vor fi invidiați de către urmașii lor pentru privilegiul de a fi fost contemporani cu un eveniment atât de important: „Sunt fericit gândindu-mă că peste un timp alții vor invidia pe cei ce-au trăit acest moment, vor încerca să și-l imagineze, poate cu aceeași pasiune nesatisfăcută a detaliului, cu aceeași dorință de a vedea cerul acelei zile, fețele oamenilor în aceea zi, clădirea județenelor de partid, așa cum uneori, mai demult, făceam infructuoase eforturi de-a-mi imagina felul în care gândea Ștefan cel Mare sau Mihai Viteazul."[25]

Pentru ca tonul să devină și mai grotesc, Titus Popovici reclamă prezența unui scriitor suficient de talentat pentru a reface și a consemna, în linia deschisă de cronicari, atmosfera evenimentului de răscruce din istoria poporului român: „Și ziua aceea de vară, la fel cu altele, cu ziarele și cu titlurile lor groase, cu uimirea ei, cu oboseala, cu emoțiile, cu întoarcerea acasă a noilor stăpâni, își așteaptă cronicarul. Cuvintele care s-au spus atunci, poate memorabile, poate doar simple, obișnuite, poate chiar banale, își așteaptă consemnarea."[26]

În același an – 1958, în *Gazeta literară* (numerele din 9 și 16 octombrie), Titus Popovici va semna articolul „Eroul vremii noastre", articol ce reia importanța cunoașterii de către scriitori a problemelor stringente ale societății și oglindirea acestora în operele lor. Pentru a sensibiliza cititorii, Titus Popovici va menționa că, în construcția personajului Andrei Sabin din romanul *Străinul*, a procedat în aceeași manieră: „Îmi puneam atunci problema: care este eroul reprezentativ al vremurilor acestora, tipul pe care ele l-au format și prin care ele se exprimă și se vor exprima cu și mai multă evidență și tărie? Că era *comunistul* (sublinierea apare în articol), asta știam, dar în mintea mea imiaginea lui semăna pe atunci cu a unui fel de erou foarte romantic, un fel de «anarhist disciplinat», centrat mai ales pe plan moral, în domeniul sentimentelor, și ceva mai puțin pe planul relațiilor sociale. Superioritatea comunistului, decurgând pentru mine în mod exclusiv din superioritatea filosofiei sale și al refuzului absolut al oricărui compromis cu mentalitatea burgheză, o vedeam numai în monumental. Avusesem ocazia s-o văd și în realitate; - am încercat să relev această superioritate în *Străinul,* în momentul atacului german, când în mijlocul unei lumi în panică și a trădării burgheziei [...] – muncitorii comuniști au luptat cu arma în mână."[27]

---

[23] *Ibidem.*
[24] Titus Popovici, „Nu avem dreptul să așteptăm!", ", în *Gazeta literară*, nr. 23, 5 iunie 1958.
[25] *Ibidem.*
[26] *Ibidem.*
[27] Titus Popovici, „Eroul vremii noastre", în *Gazeta literară*, nr. 42 din 9 octombrie 1958 și nr. 43 din16 octombrie 1958.

Articolul continuă în aceeași manieră, excesiv de elogioasă, la adresa revoluției proletariatului și a modului în care scriitorul a fost influențat în creionarea liniilor de forță (eufemistic numite, fluctuații) ale personajului său: „Criteriile filosofice și etice ale eroului epocii noastre decurg din caracterul concret istoric al revoluției proletare, din faptul că în mod obiectiv această revoluție marchează momentul trecerii din preistoria umanității în istoria conștient făurită de mase. Am impresia că unele fluctuații din personajul meu, Andrei Sabin, se resimt încă de această viziune parțială, mult prea lirică sau impresionistă asupra tipului care poate sau nu poate să fie reprezentantul epocii noastre."[28]

„Ce au însemnat pentru mine oamenii sovietici și literatura lor", articol semnat de Titus Popovici și publicat în *Scânteia tineretului* din 9 octombrie 1958, se vrea o autoreflecție a scriitorului asupra rolului covârșitor pe care l-au exercitat sovieticii asupra destinului său.

Utilizând același ton laudativ și excesiv de encomiastic, scriitorul portretizează momentul întâlnirii sale cu Armata Roșie (în perioada adolescenței, fusese prins între liniile frontului și își căuta familia). Articolul pare să respecte deplin ideologia estetică a Puterii: momentul salvator al întâlnirii cu Armata Eliberatoare (moment proiectat într-o atmosferă creionată intenționat în note pozitive, note ce contravin flagrant realității evocate de către scriitor în cărțile apărute după Revoluția din 1989): „Iar acum priveam aceste prime camioane, avangarda Armatei Roșii, acoperite de praf: fețele acoperite de praf, ca o mască, ale ostașilor pe care-i așteptamși în care râdeau ochi veseli [...] Era pe la sfârșitul lui septembrie 1944: o toamnă aurie și rodnică [...] Iar a doua zi a pornit ofensiva armatelor sovietice și române." [29]Articolul continuă cu evocarea unui alt eveniment – eveniment ce are loc la treisprezece ani după cel menționat anterior – „pe cheiul de granit sângeriu al Nevei"[30]; aceste două evenimente par a constitui reperele afective ale destinului viitorului scriitor: „Între aceste două evenimente, viața mea și-a găsit împlinirea și sensul la fel cu viața tuturor celor pentru care eliberarea și ideile Marii Revoluții din Octombrie au însemat dobândirea adevăratei identități umane. Ca scriitor datorez literaturii sovietice orientarea spre viață, disprețul pentru sterilitatea, singurătatea, necomunicarea pe care cultura în decadenţp a burgheziei încearcă să le întindă ca pe o molimă de la unii la alții[...]."[31]

Diversele atitutudini adoptate de către Titus Popovici pe parcursul articolelor analizate scot în evidență atât talentul său (în exploatarea cutumelor impuse de noua putere aflată la conducere), cât și cinismul său (subjugarea acestui talent) în promptitudinea cu care a răspuns comandamentelor noii ideologii.

BIBLIOGRAPHY

Ana, Selejan, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, Ed. a II-a adăugită cu indice de nume și o prefață a autoarei, Ed. Cartea Românească, București, 2005.

Ana Selejan, *Literatura în totalitarism1957-1958*, Ed. Cartea Românească, București, 1999.

Cristian, Vasile, *Literatura și artele în România comunistă:1948-1953*, Ed. Humanitas, București, 2010.

Dinu, C., Giurescu, *Imposibila întoarcere.Greva regală, 1945. Documente diplomatice*, Editura Enciclopedică, București, 1999.

[28]*Ibidem.*
[29]*Ibidem.*
[30]*Ibidem.*
[31]*Ibidem.*

Eugen, Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Ed. Fundației PRO, București, 2003.

Pavel, Țugui, *Amurgul demiurgilor: Arghezi, Blaga, Călinescu (Dosare literare)*, Editura Floarea Darurilor, București 1998.

Reconsituiri necesare. Ședința din 27 iunie 1952 a Uniunilor de creație din România, ediție îngrijită, note critice, bibliografie de Mihaela Cristea, prefață de Marius Oprea, Ed. Polirom, Iași, 2005.

Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine,* București, Editura SemnE, 2009.

Titus Popovici, „Câteva probleme", în *Gazeta literară*, nr.30, 25 iulie 1957.

Titus Popovici, „Eroul vremii noastre", în *Gazeta literară*, nr. 41 din 9 octombrie 1958 și nr. 42 din 16 octombrie 1958.

Titus Popovici, „Nu avem dreptul să așteptăm! ", în *Gazeta literară*, nr.23, 23 iunie 1958.

Titus Popovici, „Ce au însemnat pentru mine oamenii sovietici și literatura lor", în *Scânteia tineretului*, 9 octombrie 1958.

IDENTITY AND EXPERIMENT IN THE NOVEL *FEMEIA ÎN ROȘU* BY MIRCEA NEDELCIU, ADRIANA BABEȚI, MIRCEA MIHĂIEȘ

Mariana Dincă (Tudor)
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: ***Femeia în roșu*** *is a reflection of 1930s America under the sign of prohibition and jazz. The novel's starting point is a press article from the 1930s discovered by William Totok, which recounts the contribution of Romanian Anne Sage to the liquidation of gangster John Dillinger. The novel fictionalizes facts and creates a possible version of history by interweaving narrative with detectives. Anna Cumpănaș-Ciolac-Sage has a multiple identity in which she took pride for a period, but who can no longer help her after Dillinger's liquidation. Running remains the only option, but her actions follow her and smear her identity. Anna and Dillinger briefly live the American dream together as well as its loss. Dillinger doesn't have time to regret it. Anna will survive and experience the disappointment of the break-up of the dream, she settlesbetween two identities: in America she will be Romanian, and in her native Comloş she will be regarded as the American. Her village is located at the border, with several nationalities dividing the same territory in permanent intercultural dialogue. Globalization is achieved through the migrations of the 19th century Ardeal and is continued in the first part of the 20th century, a reality transposed into the novel. Departure meant for Anna alienation from her country of origin and she will yearn to death for the country of adoption, which she is denied. The novel's experimentalism consists of collaborative writing and collage of texts, Romanian culture is interwoven with the American one. The game of identities goes from characters to authors, from real names to fictional names. The authors descend into the novel as characters.*

Keywords: Globalisation, Identity, Migration, Nationalities, Experimentalism

Human existence requires identity, through which identification can be made. The individual stands alone in the middle of the crowd due his identity. Even a modified, forged identity still has to exist. The very personal pronoun, outside of identity, loses its meaning. And it's just about identity that it's about the *Femeia în roșu*. It is a novel of searching for identities, each character wears the mask of his dream. In almost most cases the dream consumes its victim. In this novel the main characters grow from some names in an article, to true and complex identities, shaping two incredible histories. Around them, all the other characters are created only to serve the identity of the two. There is one game of character identities and another of authors' identities that have also become characters and even narrators.

As Paul Ricoeur observes in the *Oneself as Another*, the authors speak of themselves in the third person, through the narrators, distancing themselves from their characters, because each self is born as a character with its own identity, because it has accumulated over time lived facts and become independent of the authors who write later. The identity of the authors sometimes develops parallel to the identities of the characters and sometimes in relation to them. We are witnessed a duplication of narrators, who, out of a desire to fictionally reconstruct a truth, resort to the experiment. There is a projection of each one's identity over each other, but there is another on the work, the writing becoming an extension of the self. Throughout the entire novel, the three authors provide so much details about their real life that lecturers are tempted to stop distinguishing between real characters and fictionalized ones. Moreover, Mircea Nedelciu even writes his address in Bucharest, and at the end of the novel a character assigns him the title of author's book about the woman in red although the novel has three authors. And yet, between the actual biography of the writers and the one recounted in the novel is not a perfect overlap:

> No valid conclusion can be drawn about a writer's biography of certain statements made in literary works, and especially from those made in plays. (...) Studying the work through the author's biography now seems easier, because we can face life and opera to confront them. (...) Even when a literary work contains elements that can certainly be identified as biographical, in that work these elements are rearranged and transformed in such a way that they lose their entire personal specific meaning, simply becoming concrete human material, integrated elements of a work. [1]

In other words, the identity in the novel is one of paper, "worked", arranged to correspond entirely to the work as a whole. In the case of our novel, the Romanian identity of the authors becomes a secondary part, in the service of the identity of the characters and subject to the action. Interesting to us is Philippe Lejeune's observation on the distinction between identity and likeness, expressed in the *Pact of autobiography*. If identity is a total overlap, the likeness is a percentage submission:

> Identity doesn't mean likeness. Identity is a fact immediately referred to him – accepted or refused, at the level of the statement; likeness is a report, subject for discussion and infinite nuances, set starting from the statement. Identity is defined on the basis of three terms: author, narrator and character. Narrator and character are the figures to which they refer, within the text, the subject of the utteranceand the subject of the statement; the author, represented at the edge of the text by his name, is

[1]R. Wellek, A. Warren, cap. „*Literatura și biografia*" în *Teoria literaturii*, E.P.L. 1967, pp. 110-111.

therefore the referent to which he refers, by pact of autobiography, the subject of the statement.[2]

In the case of *Femeia în roșu*, the identity of the authors is a percentage, strategically inserted in the conduct of the narrative in the places of intersection with the characters or the action to dynamize the text. Between the three authors of the novel and their identical correlations in the text, there is a difference that needs to be clarified. In this respect, Jaap Lindvelt's position seems enlightening to us. Speaking of the concrete author, the critic places him outside the work as a biological being who writes his work for the concrete reader. The written work reveals to us the abstract author as a literary projection of the concrete author, " a second self, a Romanian alter ego, an implicit or abstract author, as well as the image of an implicit or abstract reader." [3]

The starting point of the novel is a text that appeared in the German press in Banat in the 1930s that journalist William Totok discovers during a documentary he undertakes to write articles for a German-language Timisoara newspaper, the *Neue Banater Zeitung* where he has been working since 1982. Generous threads, also shares with Romanian colleagues at Horizon this discovery. Adriana Babeti, editor of this magazine, notes the potential of the article to turn into a novel. In this respect, she even proposes to the journalist and another writer to participate in the writing of a collective novel about *Femeia în roșu.* But because the two do not share the idea, she will form a team with Mircea Nedelciu and her collegue Mircea Mihăieș. The episode is of seriously importance in the economy of the novel and we believe that it should be remembered.

Adriana Babeți is an essey writer who receives a congratulatory phone call from Mircea Nedelciu on November 12, 1985, on the occasion of her birthday. Coincidence causes the two to be born on the same day, but one year apart. At that time Romania was under communist rule and the rules of publication were quite restrictive. Only some were allowed to publish and only under certain conditions. Agreed writers were given a place in the editorial plan for the following year, even if they did not yet send the manuscripts. He confesses that he already has a reserved place at the Military Publishing House, but does not have the subject of the novel. This is the moment when Adriana Babeți tells him she has a subject but doesn't know how to write it. The subject seems attractive and they both come to the conclusion that they also need someone specialized in English and Americanism, which makes them propose to Mircea Mihăieș to join them, especially since he is already a well-

[2] Phillippe Lejeune, cap. „*Pact of autobiography*", in *On autobiography*, ed. Univers, Buc., 2000, p. 37.
[3] Jaap Lindvelt, cap. „*Instanțele textului narativ literar*", în *Punctul de vedere*, Univers, 1994, p. 26.

known essayist and editorial colleague with Adriana Babeți. This is the team that will write the novel *Femeia în roșu*. From this moment the tasks are divided, because the distance is quite a large barrier between them. Mircea Nedelciu lives in Bucharest, and the two in Timișoara, although they came from different directions. This project was made possible by the sociable nature of Mircea Nedelciu, who had previously experienced this kind of writing in the collective novel *Autobuzul cu însurăței* and in *Desant '83*, an important anthology. The author of *Tratament fabulatoriu*considers collective writing a challenge. Also due to his open nature to writers and literature he contributed to the establishment of Professional Writers in Romania, immediately after the fall of communism.

The colaboration of the three, although different, led to a unified and harmonious literary product. Mircea Nedelciu will ensure the cohesion of the narrative in a unified structure, Adriana Babeți will be in charge of gathering information about the historical context of the beginning of the century, but also about the fashion of the era, and Mircea Mihăieş will seek data and facts belonging to the American world to create a credible atmosphere. The three authors met in December 1985 to determine each other's tasks and began collecting data and taking notes until August 1986, when they met again to find eyewitnesses for everything related to the migration of the Transylvanians to America and began writing the novel. Because the three writers are part of the 80s generation, they are the advocates of experimentalism in literature. This generation has the merit of introducing into the Romanian literature not only the term experiment, but the experiment itself. This was not done without a reservation from critics, or even met resistance. Critics lacked the means to deconstruct the works of this revolutionary generation, which adopted the experiment and quickly turned to postmodernism.

In Romanian literature, the avant-garde was more appreciated than the experiment, although it was more radical. While the avant-garde repudiates the old, to put the new in place, the experiment is tolerant and has a role to renew and improve the old things. Monica Spiridon refers to the primacy of the avant-garde over the experiment. She notes that the avant-garde has been better received in Romanian literature, although its nature is aggressive in relation to the experiment, which is more tolerant and integrative. There are only two alternatives found: either the experiment is inadequate to perform the function of language renewal, or "literature is the millennial history of aggressive and exclusive exploratory

campaigns".[4]Monica Spiridon notes that the experiment needs "a well-articulated theoretical program often expressed in polemical manifestoes" because it pursues a purpose for which it makes arguments in order to achieve the objective. The literary experiment is located in an area of permanent redefinition, where "functionality and context" take precedence.

Marin Mincu states in *Avangarda literară românească*that "in our historical avant-garde has not yet been definitively integrated into the public consciousness''[5] which was difficult to distinguish between the negativity of the avant-garde and the positivism of the experiment. Umberto Eco is the one who defines in the antithesis the concept of avant-garde with that of experiment. He concludes that "the experimentalist artist seeks, researches, takes note of the forming joints of the work as he realizes it, while the avant-garde works from a nihilistic impulse, regardless of any constructive intention."

Angelo Guglielmi in *Avanguardia is sperimentalismo in Gruppo '63.Critica e teoria*believes that the "style of current culture" is the experiment, because the avant-garde cannot justify its presence in times of freedom. Marin Mincu defines the concept of experimentalism in two senses: a restrictive one, belonging to the textualism of the ninth century, another extensively, turning experimentalism into a synonym of postmodernism. The critic believes that postmodernism begins with eighty-century textualism, a statement that Nicolae Manolescu disagrees with. Nicolae Manolescu established the beginning of postmodernism in the 1960s. Ion Bogdan Lefter concludes that the difference in opinion of the two critics is only apparent, if we consider the existence of postmodernist elements in literature from both periods. Ion Bogdan Lefter believes that Romanian literature is separated by experiment from neo-modernism and that the basis of our postmodernism is the experiment. He considers the Targoviste School to be "the greatest Postmodernist Romanian experiment avant la lettre". He identifies the postmodernist processes present in the works of this school: multilayered prose, the fantastic, the parody, the biography, the construction of a complex text, the metatext.

For Gheorghe Crăciun the experiment is done without having a stake, but it is synonymous with walking through free, unexplored areas. Crăciun concludes that the imposition of experimentalism in Romanian literature has had to travel a road with obstacles. He notes that experimentalism was underground. Gheorghe Crăciun recalls that no literary experiment was allowed in communist times, because the regime did not tolerate any

[4]*Experimentul literar românesc postbelic*, Antologie de Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998, p. 10.
[5]Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 6.

experimental attempt, moreover,writers were accused of "treason of literary interests". Bringing the word *experiment* and *text* to the center was a great victory for the ‘80s writers.Experimentalism is a concept that emerged in the late Romanian literature, whose incipient forms can be found at the beginning of the birth of literature.

The novel*Femeia în roșu* is an experiment in Romanian literature. The writers managed to experiment themselves, through harmonization and different conceptions. In the end it is not possible to distinguish each contribution, which turns into the "last great European novel". They want to write a book about the *sensational* in the tabloid style. Although they had many worries and discussions about the project, the writers managed to create the *sensational* book they originally wanted. They wanted a book that would appeal most social categories, by mixing more and more stylistic approaches. The sensational experiment results from events, but also from a failure to do its job, almost to the illusion, and in time and time to remove the coil of some and to detach their events. The titles of the novel are in Latin in juridic-style, used and at the same time parodic. These error titles suggest that the three writers would be some criminals, who by writing their rules of choice imposed by the censorship. Moreover, they are the ones who have been voluptuously taken to make a career in Romania.

They have not only to make their atmosphere of the era, but also to present the most correctly and historically as possible the Romanian emigrants from America. That globalization, one to do its duty in the world of America, to confront this realm of the world in constant movement and dangling in dreams. The vivid paintings of the novel show us the industrial gray world of America and at the same time, the game of prohibition, the dynamics of movement and goods, the clandestine production and unloading of goods, all this captures the permanent lecturer. We feel together with the great crisis in America, we travel with them to their origin places in the land of dreams. For Comloş travelers, the border area with several nationalities, there are only two important locations, Transylvania and America. Even if they still settle in Vienna, Athens, Milan, Bucharest, they are all pretexts to bring them into the lecturer’s attention in a more powerful way Comloş and America. The small village becomes more important than the others, because from here comes Ana Cumpănaş, the one who was arrested in the Prohibition America and who will sell Dillinger. Comloş is a conglomerate of nationalities from the last period of the Austro-Hungarian empire. Romanian, Hungarians, Germans, Serbs live in understanding until Romanians are taken to the forest and shoot the gendarmes, as punishment that Romania entered the war in 1914. But it is also described to the Ştăinița Duchess of Comloş, who, although Hungarian, is generous

by funding the studies of some children in need. Although it's a postmodernist novel, it doesn't ssurpass historical facts, which also turns into a realistic novel. The authors start from a real fact, they have seen the degraded castle from now owned by the duchess in the visit to Comloş, a castle that was CAP headquarters then the three writers are documenting.

The Duchess's times were for Romanians times of emigration. The issue of emmigrants is intensely debated throughout the novel. And in America, Ana's early clientele is made up of Romanian emigrants who come to eat in her cafeteria and later to check in. For Ana's business, emigrants are a gold mine. The authors turn the frightened girl who emigrated from Romania into an embodiment of the American dream, because her business grows from day to day, from page to page, even if she remains a widow. Through the abundance of detail, the author creates the effect of the concrete, of the real. The sources of the writers testify that at the American schools they attended were also regarded as emigrants, that they had playmates only among blacks, Chinese, Indians. The heterogeneous mixture of nationalities that had become America did not mean a loss of identity, because every community had created an infrastructure there. This ensured a preservation of national identity, even though they were all animated by the American dream. In this context Dillinger is introduced through the narrative into Ana's life. The balance of ambiguity is masterfully held in balance by the contradictory accounts of sources about the story of Ana Cumpănaș, from Comloş, who had known and betrayed the most wanted man in America. Some see her as a good girl, forcibly married to Mihail Ciolac, but who succeeds in America through her business, while others condemn her for her immorality and unscrupulousness. The stories of sources are a vision of the loose mouth of the world. Still a spectacular lift, similar to Ana's, but viewed from a different angle will be experienced by John Dillinger. Raised from the lower class, he arrives by aggressively imposing his own rules to raise money and fame. Character of the sensational, he is maintained at the maximum rate of interest by creating an image with nothing less than that of the era. Around him, the other gangsters are killed, taken to prison, which does not stop him from living his life in danger, with a smile on his face. Jokes, extravagance and danger are part of his nature, being dependent on them. The fictional character successfully rises to the height of the fame of American citizen Dillinger. Ana and Dillinger are somehow bound by a common destiny. They grow up deprived of their mother's presence, being raised by brutal fathers, lacking parental love, which pushes them into the world of crime. Everyone lives a dream of magnification, of self-realization but without moral landmarks. The two spend large sums of money, dress luxuriously, make business plans, know how to give orders, negotiate with the police and customers. They both use

people and create false identities, are prisoner sown characters of their own aspirations. Gangster Samson's courage is defeated by Dalila's betrayal.

In the experiment, the authors mix myths, registers, narrative plans, reruns of the subject from various points of view as in William Faulkner's narrative. With each replay of the action, the authors make the novel more exciting and the action ever broader, leaving the lecturer the delight of the processes used and intertextuality. The novel proves particularly complex by the large number of characters, narrative threads and the complexity of the action. Once the reading reaches the chapter of *Dies Festi*, the lecturer is surprised to read the history of the book's two reference topos, Comloş and Chicago, in parallel. On the model of magazine news, life is recorded in a short, cold, newspaper-style, without emotional involvement. The Carnival with which Rabelais used us is also present in the accounts of the rehearsals of Comloş, waiting for a celebration. As a man dies in the village of Banat, the fanfare sings, and people hiding their faces under man-made grotesquely masks are simulating through meaningless preparations, an unjustified celebration. In America, the carnival effect is ensured by the presence of slang language, frame-specific sounds and hallucinatory images alluding to macabre scenes. Deaths and suicides are also passed into narrative speed as statistical accounts.

The two characters are transferred by authors from the mental level to the affective level into the consciousness of the lecturer by raising to the surface their human side in which they can suffer. The circle gathers separately around each and this causes us to discover gaps in human fear. Ana Cumpănaș Ciolac Sage is a mother, prostitute, smuggler and abused woman. Dillinger, her future victim, lives his life in his own dangerous and unconscious way, but we see the trap the authors set for him, which, of course, eludes him. In this battle of life, Ana's dream falls apart like a fog, she loses her wealth, her fame, her relationships, her power. An important historical figure of the time, Prime Minister Nicolae Iorga, is introduced into the narrative. On his visit to Chicago, he invited Romanians to return to the country, not to waste their time in the world, with the promise that they would find jobs. But this voice of reason, like the corifes of ancient Greek tragedies, produces no echo in Ana's mind or soul. It cannot stop in time and the ignored voice becomes sentencing. Yes, Ana is worthy of the lecturer's mercy. Like Sutpen of *Absalom, Absalom!* by William Faulkner or *Gatsby* by Scott Fitzgerald, she is a victim of the men in her life, even Tit Liviu, and her son, Steve, who doesn't answer her letters and doesn't even drive her to the ship. Although the authors, in the metatextual part of the novel, refer to the book they write as *Sterne's hobbyhorse*, they,

through complete mastery of the processes used and through the art of narrative, induce our illusion of reality, and we readers live with reading intensity.

The metaphor of the fortress of Alesia, although defended by Vercingetorix and its brave soldiers, falls into the hands of the Romans led by Caesar, is an allusion to the power of the writer to conquer, to defeat any fortress, be it the conscience of the reader, or the censorship of totalitarian power. Nor is the myth of the Trojan Horse set aside, but carefully given in the text, to ensure a complete victory. The novel *Femeia în roșu* is written in numerological key, with the number 3 coming back insistently and amplifying the magnitude of the writing. There is an exchange of fingerprints, an exchange of identities, between Dillinger, Jimmy and Sage, the first and last being present in Ana's life; Ana, Dillinger and Polly are the three characters who descend the stairs of the *Biograph* cinema, three pseudo-writers will fight like crazy, betraying their false identities and the examples can continue. But most importantly, we have three writers who make up a homogeneous work, a fabric almost without a chance to separate on individual contributions. A "six-handed writing," as Adriana Babeți used to say, of admirable unity.

Dillinger's death, the *sensational*'s victory, is under the sign of carnival and baccants. Fleeing for Dillinger's artifacts and preserving his memory unleashes the general madness. The woman who asks for a strand of his hair in exchange for $5,000, soaking the dresses in the victim's blood, trying to buy a huge sum of the handkerchief that gave the signal of death, the enormous gathering at the gangster's funeral, the iron-reinforced crypt placed over the remains of the killer who had frightened America, the enormous sale of newspapers announcing his death, all of which brought the fame to which John Dilinger had reached. The two known, sometime in glory, end tragically. Reading is an engrossing one but the authors must somehow recognize that their novel has a gap. One of the writers, Mircea Nedelciu, the group's prose writer, had the unfortunate idea to suggest that Dillinger, America's most wanted man, had escaped. However, the newspapers resolutely announced, beyond a reasonable doubt, that the gangster had been killed by law enforcement.

But the ending is different. Towards the end of the 90s, an article of huge surprise appeared in free Romania. A nephew of Dillinger had told the American authorities that his uncle did not die, on the contrary, he was healthy and lived long enough, which meant that the gangster liquidated on the way out of the *Biograph* cinema in Chicago, sold to the police by Romanian Ana Sage, was by no means the one pursued by the Police of America. Adriana Babeți, in an interview, concludes that Mircea Nedelciu's intuition had not failed. He had predicted that a deal had taken place between John Dillinger and Hoover, the FBI director,

who had applied for president of the United States. Therefore, the one liquidated then was another. Ana Persida Cumpănaș had died under suspicious circumstances and one possible explanation could have been that she was the only one who knew about the fingerprint transplant operation. Therefore, uncomfortable witnesses must disappear. Adriana Babeți states at the end of the interview that: "These stories were far beyond us. Do you realize how literature had taken it before reality?"

At the end of this novel retroversion we are obliged to draw a conclusion: tangled there are still the ways of history, and sometimes of the authorities! But the novel says otherwise, no matter how entangled these events may be, literature has the power to handle them. We left the definition of the experiment at the end, because it helps us better define the literary experiment. To experiment is to provoke. In the case of the literary experiment, who provokes whom? It is not the writer who provokes an experiment, but he throws away the writer's glove. The *Femeia în roșu* experiment, 34 years after writing and 30 years after the first edition, given the success it has enjoyed all this time, forces us to state that the three authors and friends have won the duel with this great literary experiment. An experiment in the experiment. A metaexperiment.

Bibliographical References:

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010.

Crăciun, Gheorghe, *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei) Fragmente cu Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu*, Ed. rev. Iaşi: Polirom; Bucureşti: Cartea Românească, 2016.

Eco, Umberto, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, trad. Marina Spalas, Editura Univers, Bucureşti, 1991.

Experimentul literar românesc postbelic, Antologie de Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998.

HASSAN, Ihab, *The Postmodern Turn*, Ohio State University Press, 1987.

Hutcheon, Linda, *Politica postmodernismului*, trad. Mircea Deac, Ed. Univers, 1997, București.

Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, trad. Dan Popescu, Ed. Univers, Bucureşti, 2002.1991.

HUTCHEON, Linda, *A theory of parody: The teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York and London, Methuen, 1985.

Lefter, Ion Bogdan, *7 Postmoderni: Nedelciu, Crăciun, Müller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghiu*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2010.

Lejeune,Phillippe, cap. „Pact of autobiography", in *On autobiography*, ed. Univers, Buc., 2000.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983.

McHalle, Brian, *Ficțiunea postmodernistă*, trad. Dan H. Popescu, Polirom, 2009.

Nedelciu, Mircea; Babeți, Adriana; Mihăieș, Mircea, *Femeia în roșu*, Ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Piteşti, 2014.

Pavel, Toma, *Lumi ficţionale*, trad. Maria Mociorniţa, Editura Minerva, Bucureşti, 1992.

Ricoeur, Paul, cap. *Identitatea personală şi identitatea narativă* din *Sinele ca un altul*, ed. Spandugino, Bucureşti, 2016.

NEW HYPOSTASES OF REALISM IN AGÂRBICEANU'S SHORT PROSE

Iustina-Camelia Cercel (Cioban)
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: It is clear that Agârbiceanu's writings were visibly suffering from the inevitable process of changing aesthetic values. As a result, the prejudice of Agârbiceanu's belonging to the paradigm of a passive-idyllizing aesthetic, laid down by the 'samanatorism' ideology, is canceled, in order to highlight, instead, the hypothesis of a realist prose concerned with the ethical theme. Agârbiceanu's contiguity to the popular realism and the Transylvanian 'samanatorism', is realized by the importance the writer confers to the village and to the Romanian traditional specifics. Thus, Agârbiceanu managed to artistically mirror the national element under its different aspects: customs, gestures, folk dances, folk costumes and way of thinking. The realist discourse is shaped around the concept of verisimilitude, defined by a series of values that displace the real.

Keywords: magical realism, Transylvania, village, fantastic

The generation of Transylvanian writers who asserted themselves at the beginning of the twentieth century after Slavici, Coşbuc or Goga, belong to a tradition of the village, the peasantry being the bearer of indestructible moral values, characteristics belonging to 'samanatorism' and 'poporanism' ideologies.

Starting from the desire to produce a literature that reflects the national spirituality, the tendency of the 'samanatorism' ideology was to transfigure the village world within the great literary creations, this becoming the only source of inspiration of the writer interested in revealing the original image of the Romanian soul. But, looking for the elements of spirituality exclusively in the world of the village, they reached an ideal rural universe, an archetypal village, taken out of history, a space considered an eden above the earth. It is thus realized, as Z. Ornea said:"the osmosis between the historical dimension and that of the apology of the idyllic village. This spiritual fusion gave birth to the decorative image of the village, loaded with history and tradition, a depositary of brave virtues, a happy oasis of social harmony, a place with its own and uncontrolled orders, superior to those who came through the forced adoption of foreign and inappropriate rules "[1].

Thus, if in Agârbiceanu's debut creations, one can notice an influence of the 'samanatorism' ideology, later, with the approach to the program of the 'Viata romaneasca' (The Romanian Life) magazine, he approaches the direction of rural realism. His purpose was not to idealize the life of the village, but to capture, in a stylized, personal, truthful form, the outstanding aspects of the Transylvanian villages.

From a summary radiography of his work it can be observed that his literary approach is limited to Agârbiceanu's life experience, to the knowledge of his homeland and of the one exploited from a theologian experience. Agârbiceanu surprises the peasant in his individuality by being interested in the significant detail on which he comes from different points of view, the writer confessing that he processed in his works two social categories: the peasantry and the cultured class.

[1] Z. Ornea, *Sămănătorismul,* Editura Minerva, București, 1970, p.222.

In these circumstances, Agârbiceanu's work will be approached from the hypothesis of realism and by critics such as Eugen Simion and Nicolae Manolescu including here, especially the short prose, in which the typologically configured and not individualized characters prevail, insisting on the portrait of the priest-outlaw. The short prose of Agârbiceanu emphasizes the illustration, on the one hand, of the Romanian archaic aspects, of the popular traditions, and on the other, of the somewhat forced penetration in the village environment of the urban civilization, of the industry that tries to destroy the ancestral way of life; it is, therefore, a writing "performing in the direction of national archaism and ethnicity, of a protective tradition, aiming to dissociate itself from the combined aspects of existence, such as: war, industrial civilization and the alienation of human beings from their own ancestral, biological and hereditary heritage"[2].

The writer's creations having their roots in the rural background are marked by authenticity, Agârbiceanu becoming interested in the moral side, but also in the psychological and ethnographic side of reality. The novelist, when talking about the village, cannot dispense with some reminiscences of the 'samanatorism' ideology highlighted by the static, unhistorical image of the village, being of the opinion that time passes without changing nature and people. Although the 'samanatorism' and poporanism influence is visible in his post-war prose, it is progressively obliterated by the realistic observation which will dominate especially his short prose. In the alternative, this change at the thematic and stylistic level is also induced and generated by the social-political changes of the time.

We will find all these traits in both Agârbiceanu's stories, as well as in his novels being duplicated by the naturalistic influence and incursions in the sphere of the miraculous. The latter will not reduce the realistic aspect of his work but, on the contrary, it accentuates it because the fantastic implies the miraculous, or in other words there is an alternation between the real and the fantastic. In these conditions, there is a redoubling of the recognizable reality by appealing to the structure of the fairy tale and the popular belief. Thus, the supernatural elements merely expand the perception of the real by giving his prose a metaphysical significance, being "a rough and synthetic realism that gives to his epic visions a density typical for only the poetic ideas, and which characterizes in fact the popular narrative."[3]

In most of his prose of rural inspiration, the prose writer creates the vast image of the village, an authentic picture of a tormenting life, in which suffering is presented in different hypostases: from the tragic fate of the woman who loses, in turn, husband and children (*Fefeleaga*); Vasile Mârza's tragic end, falling into a precipice, trying to find gold (*Vâlva-băilor*); until the grief of a poor woman who loses her cattle because the bank does not lend her money to buy food (*Iarna grea*- A rough winter). Under these conditions, "the return to the real, to the inner and outer world of the individual, will become one of the major norms of the time, and one cannot accidentally speak in the case of Sadoveanu, Goga or Agârbiceanu's literary works, of an acute hunger or greed for real, of an active participation in everything related to the life of their time and even of a resurrection of naturalism. For the nature of the human condition will henceforth form the object of a methodical introspection, capable of nourishing and maintaining the meditation on the ontological state of the individual, of his relations with the Universe, with the World, with the Law."[4]

Ion Agârbiceanu continues the tradition started by Slavici, but remains connected with an archaic world, impregnated with religious spirit, led by traditional values, his mysticism announcing Victor Papilian's masterpieces of Christian inspiration. His theological formation, the fact that he lived in the middle of the Transylvanian village, influences him fundamentally in the way he builds his characters. He loves them, empathizes with them, he

[2] Mircea Popa, *Introducere în opera lui Ion Agârbiceanu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p.8.
[3] Ion Negoiţescu, Scriitori moderni, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1966, p. 202.
[4] Mircea Popa, op.cit., p. 9.

may even seems to protect them. The writer becomes a painter interested in detail, reconstructing a picture of vices and virtues, life as a whole being regarded as an artifice in the construction of a sketchy portrait, with a moralistic character. Thus, in a brief accounting of the universe described the prose writer refers to three human categories: in *Badea Niculae*, *Bunica* (*Grandma*), *Nepotul* (*The Nephew*), *Matuşa Stana* (*Aunt Stana*), *Căprarul* , *Un doftor* (*A doctor*), *Batrana* (*The Old woman*), *Un candidat* (*A candidate*), *Doi batrani* (*Two Elders*), we foresee a world that captures the lives of poor folk people, that "mundus profana" (volume *De la țară- From the countryside*, 1960); the second hypostasis is the city world, "mundus urbana" (the volume *În clasa cultă- Within the cultured class*, 1909); and the last category captures the abysses of a simple man's soul, by resorting to the psychological analysis of his heroes, "mundus interna" (volume *Doua iubiri- Two loves*, 1910).[5]

Belonging to the last stage of realism, Agârbiceanu will use as a pretext the humble human's condition to transfigure an entire world of degradation, thus illustrating the condition of the cloistered individual from a hostile environment. *Arhanghelii* (*The Archangels*) is the novel in which Agârbiceanu manages to render the analysis of the life of the "Moti" country goldsmiths, like the woman from *Fefeleaga*, but this time not from a fantastic perspective, but of the realistically depicted social painting. In this context, Mircea Zaciu considers that "the novel tends to be, after Slavici's novel *Mara*, and long before the novel *Ion*, an icon of the Transylvanian life"[6]. The novel is no longer a broad narrative, but on the contrary the action is branching out, pursuing parallel destinies from the house of the Rodens and the house of the Hungarians as shareholders at the "Archangels" mine. Created in the Balzacian style, the writer creates a series of portraits of the "nouveaux riches" to which he adds a compensatory typological gallery in the image of the priest of Gureni, of the lawyer Pavel Crăciun and of Laura.

Although he uses as a source of inspiration the folk creation, we can notice the difference between the popular way of the folklore manifestation and the writer's talent to select and assemble these motives, customs, beliefs, so that the final creation combines both the traditional and the originality of the beauty creator. Thus, Agârbiceanu's magical realism is given by the popular beliefs and superstitions which, carefully selected, manage to surprise the world of the Transylvanian village. This popular imaginary is defined by a predisposition of the prose writer for a desacralized, demitized fabulous world, determined by his subjective interventions, which transfers the event to the realm of the real.

Sergiu Pavel Dan identifies in Agârbiceanu's prose a "sociogony of the mythological", because the fantastic world fails to move away from the real. Mircea Popa goes further with this theory, noting that "the gate of the miraculous folklore, continuously forced by the writer, finally brings an opening of perspective on the fabulous horizon held by his prose, enriches it as humanity and vision, colors it metaphysically, giving it the chance to transcend, at least apparently, the realm of the real."[7]

We may notice that Agârbiceanu's approach to the miraculous is achieved through categories such as the fairy tale and the ballad, evidence of this being the stories *Comoara* (*The Treasure*), *Vâlva-băilor* (*The Genie of the baths*), *Valea-dracului* (*The Valley of the Devil*), *Duhul Băilor* (*The Spirit of the mines*). The immediate effect of this is the emergence of the incantations that bring back a world crossed by poor representations of the fantastic, deriving from a limit imposed by the prose writer, who is satisfied only with the truth-telling of the facts.

The fantastic universe of *Jandarmul* (*The Gendarme*) and *Popa Man* (*Friar Man*) emerges from a space of the Romanian village in Ardeal in which the stranger appears, who

[5] *Ibidem*, p.39.
[6] Mircea Zaciu, *Ion Agârbiceanu*, Editura Minerva, București, 1972, p.113.
[7] Mircea Popa, *op.cit.*, pp. 263-264.

receives evil connotations at Agârbiceanu, embodying the hypostases of Satan. We discover another variant of the Flyer, which is generally considered a mythical folk figment, with magical valencies, through its ghostly appearances being rather considered an undead. The second story also sends us from the beginning to the unreal, because the writer names it *Povestire dupa o legenda* (*A story based on a legend*) and begins with a motto of folkloric inspiration.

Crossed by a programmatic realism, the writer's prose is an authentic document of the life of Transylvania, along a long historical stage. Agârbiceanu is one of the few writers who, related to the Ardeal region, never left it until during the First World War, when he was forced to withdraw with the Romanian troops in Moldova. Therefore, the bleak reality of the "Moti" Land discovered during his pastoral activity at Bucium-Sasa, that of his childhood spent in Cenade, the world of the Sibiu-Orlat area inhabitants, the peasants' and the intellectuals' disarray - all these aspects are transfigured in the Agârbiceanu's literary creation, which determined the exegetes to consider Agârbiceanu the most representative writer of Transylvania before 1918.

His literature manages to capture and impose a new direction of realism in the interwar period by merging with the miraculous folklore, whose background of traditions and beliefs has led to the widening of the symbolic perspective. This determines the framing of his work in two directions of realism: a naturalistic-oriented one that brings him closer to Rebreanu, and a psychological-oriented type from the phase of mythic-magical realism, focused on the soul abysses unleashed by the presence of Eros.

BIBLIOGRAPHY

I. Dictionary:

1. *Dicționarul scriitorilor români*, coordonatori Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995
2. *Dicționar general al literaturii române*, coordonator general Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004
3. *Dicționar analitic de opere literare românești*, coordonator Ion Pop, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1998-2003

II. Literary criticism:

1. Balotă, Nicolae, *Prozatori români ai secolului XX, ,* Editura Viitorul Românesc, Deva, 1997
2. Breazu, Ion, *Literatura Transilvaniei. Studii. Articole. Conferințe,* Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti,1944
3. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982
4. Ciopraga, C., *Literatura română între 1900-1918,* București, Editura Junimea, 1970
5. Iliescu, A., *Proza realistă în secolul al XIX lea,* Editura Minerva, București, 1978
6. Lovinescu, E., *Figuri ardelene. Octavian Goga, L. Rebreanu, T. Maiorescu, Şt. O. Iosif, I. Agârbiceanu, Ilarie Chendi,* Editura Librăriei Diecezane, Arad,1925
7. Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București, 1989
8. Negoițescu, I., *Istoria literaturii române (1800-1945),*ediția a II –a , Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002
9. Ornea, Z., *Poporanismul*, Editura Minerva, București, 1972

10. Ornea, Z., *Sămănătorismul*, Editura Minerva, București, 1970
11. Popa, Mircea, *Introducere în opera lui Ion Agârbiceanu*, Editura Minerva, București, 1982
12. Regman, Cornel, *Agârbiceanu și demonii*, Editura Minerva, București, 1973
13. Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române*, volumul III, *De la Junimea până după primulrăzboi mondial*, Ediția a II-a revizuită și adăugită, Editura Porto-Franco, Galați, 1996
14. Sigmirean, C., *Istoria formării intelectualităţii româneşti din Transilvania şi Banat înepoca modernă*, Editura Presa univ. Clujeana, Cluj-Napoca, 2000
15. Vatamaniuc, Dimitrie, *Ion Agârbiceanu*, Editura Albatros, București, 1970
16. Vatamaniuc, Dimitrie, *Ion Agârbiceanu- biobibliografie*, Editura Enciclopedică Română, București, 1974
17. Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, vol. I-II, Editura pentru literatură, București, 1966
18. Zaciu, Mircea, *Ion Agârbiceanu*, Editura Minerva, București, 1972

NARRATION AND SYMBOL IN MARIN PREDA'S URBAN NOVEL

Elena Bornea (Benza)
PhD Student, University of Pitești

Abstract: Preda's urban novel is a modern novel. It stands out for its thematic complexity and is, at the same time, a novel of the relationship between human and society, a story of feelings, of the family, of the father or of the son, a political intrigue or a tale of morals, the urban environment being a pretext for a deep analysis of the human soul in relation to itself and to the world.
Marin Preda's urban novel responds to modern notions of narratology. From the perspective of a narrative analysis of the story, it is initially necessary to present the premises of a narrative text, because they are often confused and should be explained. The point of view of the narratologist Jaap Lintvelt, found in the study with the same name, is that there are four plans in which the instances of narrative communication are located: concrete author - concrete reader, abstract author - abstract reader, fictional narrator - fictional narratar and actor - actor.
When passing through the work of Marin Preda, we can see the passage from the objective point of view, like in "Moromeții", to the subjective perspective, a taste for confession, to revealing the attitude of the author. Marin Preda takes up the technique of storytelling in person I, making the storyteller a seeker of truth beyond objective appearances. Beginning with the novel "Risipitorii", the process of subjectivization is deepened by converting the narrator-witness into a reflector. The characters are not only narrators-witnesses, but also actors, directly engaged in the epic. In the urban novel the narrative techniques and the classical compositional modalities are continued and modernized, the story appears alongside the technique of introspection, the plurality of angles of view or the raw document, inserted in the narrative or analytical narration.
Another aspect that is aimed at or involves a narratological analysis of a literary text is the type of vision or the type of focus. Following the analysis of the predian urban novel, one can identify the vision "together with", the internal focus and the homodiegetic narration.

Keywords: narratology, urban novel, subjectivity, narrator character, introspection

După apariția romanului *„Moromeții”*, volumul I (1955), este publicat în 1962 primul roman citadin al lui Marin Preda „*Risipitorii*”, urmat de „*Intrusul*”(1968), „*Marelesinguratic*”(1972). Seria citadină a romanelor lui Marin Preda este încheiată de romanul *„Cel mai iubit dintre pământeni”*(1980), receptat ca operă de împlinire a scriitorului.

Romanul *„Risipitorii”* a constituit o apariție surprinzătoare, pentru că toată lumea aștepta cel de-al doilea volum din „*Moromeții*”, roman inspirat din lumea satului. Romanul vine din altă lume și dezbate cu totul alte probleme. Acesta este inspirat din lumea orașului, este un roman pe care scriitorul l-a investit cu semnificația „schimbării la față” și dezvoltă toate temele abordate de scriitorii din „obsedantul deceniu”: alfabetizarea, cooperativizarea, activismul politic, dilemele intelectualului și ale creatorului. În ceea ce privește titlul romanului, acesta este metaforic ca și în cazul celorlalte romane citadine. Semnificația titlului a fost interpretată diferit de critici: „„risipitorii” sunt urmașii care abuzează sau nu știu să prețuiască ceea ce au moștenit” (Magdalena Popescu) sau „eroi înzestrați cu anumită disponibilitate pentru aventură, eroi capabili să se angajeze cu semenii lor, cu climatul social și politic al vremii, intelectuali de formație nouă” (Alexandru Piru).

„*Intrusul*” trădează căutările scriitorului, în sensul unei înnoiri de factură și stilistică, evidentă încă din plasarea în spațiul citadin a problematicii eului confruntat cu istoria. Acesta

este romanul şantierului, al oraşului nou, al tânărului brigadier, cu alte cuvinte, este un roman al actualităţii. Titlul romanului este metaforic ceea ce este „intrus" ne dezvăluie chiar autorul: „un om care se introduce fără să întrebe într-o adunare, într-o casă sau într-un oraş". Spre deosebire de *„Risipitorii"*, cu galeria sa de personaje „risipite", *„Intrusul"* focalizează un singur erou, un singur eşec, „este un erou al timpurilor moderne, în care noţiunile învingător şi învins nu mai exprimă o realitate logică, ci, adesea, una răsturnată"[1].

„Marele singuratic" reprezintă întoarcerea lui Marin Preda la romanul tradiţional, la lumea moromeţiană, deşi acţiunea este plasată acum în mediul urban. Romanul continuă cele două motive în ciclul moromeţian: destinul oamenilor şi istoria. Romanul înmănunchează două universuri: ţărănesc şi citadin, cu intelectualii lui, aflaţi la faza experienţelor permanente, cu artiştii care experimentează, fără să cunoască adevărata artă. Personajul principal, Niculae Moromete, este personajul care îşi depăşeşte „însingurarea" prin confesiune şi care triumfă în lupta cu destinul potrivnic prin iubire, retrăind cu detaşare viaţa, îşi reevaluează actele existenţiale, prezentate în volumul al doilea din *„Moromeţii"*. Marin Preda a imaginat în *„Marele singuratic"* un roman cu multiple sensuri simbolice, care comunică, cu o evidentă participare lirică, lucruri esenţiale despre om, despre iubire şi despre adevăr.

Ultimul şi cel mai vast roman al lui Marin Preda, a apărut în 1980, cuprinde o tematică complexă, ceea ce a determinat critica să-l situeze într-o formulă mai puţin folosită pentru literatura română: „roman total: romanul unui destin care asumă o istorie, romanul unei istorii care trăieşte printr-un destin."[2]*„Cel mai iubit dintre pământeni"*a fost receptat ca o operă de împlinire a scriitorului, care ieşea definitiv din cercul Moromeţilor şi din tema altora, pentru a se exprima asupra propriei teme. Romanul este constituit pe mitul fericirii prin iubire, al împlinirii prin iubire, mit etern uman, aspiraţie ilustrată de însuşi titlul romanului, iubirea fiind, în concepţia autorului, raţiunea decisivă a existenţei. Titlul romanului a fost receptat ca expresie a unei intenţii ironice, similară cu cea din titlul lui George Călinescu *„Bietul Ioanide"* (Alexandru Piru), date fiind pătimirile şi dezamăgirile sentimentale ale eroului. Prin atacarea zonelor interzise ale „obsedantului deceniu" - ancheta politică, manipularea, înjosirea şi mutilarea individului într-un sistem fanatizat politic, detenţia şi ororile opresiunii, prigoana intelectualilor - romanul are implicaţii politice. Preda însă încorporează actualitatea într-un cadru reflexiv superior, prin care semnificaţiile se generalizează. Scriitorul Marin Preda face referiri la înlăturarea nejustificată de la catedră a poetului şi filozofului Lucian Blaga, prezintă lupta pentru putere în viaţa Uniunii Scriitorilor, moravurile noii clase politice din deceniul al VII-lea, moravurile universitarilor. Toate acestea fac din *„Cel mai iubit dintre pământeni"* un roman de moravuri. Se observă, astfel, că romanul *„Cel mai iubit dintre pământeni"* este o construcţie epică amplă care se edifică din dezvoltarea şi interferenţa mai multor componente: roman de dragoste, roman politic, roman intelectual, roman de moravuri, roman senzaţional.

Romanul citadin predian se remarcă prin complexitate tematică şi este, în acelaşi timp, un roman al relaţiei dintre om şi societate, un roman al sentimentelor, al familiei, al tatălui sau al fiului, un roman politic sau roman de moravuri, mediul citadin fiind un pretext pentru o profundă analiză a sufletului uman, în relaţie cu sine însuşi şi cu lumea. Romanul citadin al lui Preda este un roman modern.

Romanul citadin al lui Marin Preda răspunde noţiunilor moderne de naratologie[3]. Din perspectiva unei analize naratologice a operei prediene, se impune, iniţial, o prezentare a instanţelor unui text narativ, deoarece acestea sunt des confundate şi ar trebui explicate.

---

[1] Preda, Marin, *Creaţie şi morală*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 376
[2]Eugen Simion, Prefaţă la ediţia a II-a, 1984, p.7

Punctul de vedere a naratologului Jaap Lintvelt[3], regăsit în lucrarea cu același nume, este că există patru planuri în care se situează instanțele comunicării narative: autor concret – cititor concret, autor abstract - cititor abstract, narator fictiv – naratar fictiv și actor – actor. În opinia lui Lintvelt, „între autor și cititor există o relație dialectică”[4]. Luând în considerare și teoria lui Prince (1973), teoreticianul este de părere că autorul concret este „creatorul real al operei literare” sau „destinatorul, iar cititorul concret este „destinatar sau receptor”[5] al mesajului literar pe care autorul concret îl transmite. Astfel, „autorul concret și cititorul concret sunt personalități istorice și biografice, care nu aparțin operei literare, însă se situează în lumea reală unde ele duc, independent de textul literar, o viață autonomă. În timp ce autorul concret constituie o personalitate fixă în epoca istorică a creației sale literare, cititorii săi, ca receptori, variază în cursul istoriei, ceea ce poate antrena receptări foarte diferite și chiar divergente ale aceleiași opere literare”[6]. Pe de altă parte, în cartea amintită, Lintvelt consideră că „autorul abstract este producătorul lumii romanești pe care o transmite destinatarului (său)/ receptorului, cititorului abstract”[7].

În opinia lui Tillotson[8], autorul abstract este un „al doilea eu”, în viziunea lui Prince[9], acesta este un „alter ego romanesc”, în timp ce W.C. Booth[10] îl consideră un „autor implicit’, iar Rousset[11] îl vede ca pe un „subiect creator”.

În ceea ce privește distincția autor concret - autor abstract, cititor concret - cititor abstract, același naratolog afirmă că „în timp ce autorul concret și cititorul concret duc o viață extra-literară, autorul abstract și cititorul abstract sunt incluși în opera literară, fără a fi totuși reprezentați direct, căci ei nu se exprimă niciodată nici direct, nici explicit. Așadar, nu poate fi vorba de o adevărată comunicare lingvistică între autorul abstract și cititorul abstract.”[12]

Schmid consideră că autorul abstract și cititorul abstract sunt „personificările structurii de ansamblu a operei precum și ale receptării ideale ale acestei structuri de ansamblu”[13].

Pentru a evita o eventuală confuzie între autorul abstract și autorul concret, între narator și autorul concret și între naratar/ cititorul fictiv și cititorul concret, Lintvelt consideră că „ar trebui mai înainte să precizăm că ideologia operei literare este aceea a autorului abstract, iar sentințele nu sunt pronunțate de către autor, ci de către narator; naratorul și eroii vor putea, e drept, să servească drept purtători de cuvânt autorului abstract” și că „la fel cum este necesar să se evite confundarea naratorului fictiv cu autorul concret, tot astfel trebuie făcută o distincție între naratar, jucând rolul de auditor sau de cititor fictivi în lumea romanescă, și cititorul concret, ducând o viață autonomă în lumea reală.”[14]

Prin urmare, ipostazele autorului unei opere literare sunt: autorul propriu-zis/ concret/ real, al cărui nume este precizat pe coperta unei cărți, corespunzând „ființei biologice, persoanei biografice”[15], și autorul abstract care presupune autorul „creat de opera literară,

---

[3] Lintvelt Jaap, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă* (Traducere de Angela Martin), Editura Univers, București, 1994, p. 25
[4] Ibidem, p. 26
[5] Ibidem, p. 25
[6] Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă* (Traducere de Angela Martin), Editura Univers, București, 1994, p. 25-26
[7] Ibidem, p. 26
[8] Kathleen Tillotson 1959, apud Jaap Lintvelt, 1994, p. 26
[9] Gerald Prince, 1973, apud Jaap Lintvelt, op.cit
[10] W.C. Booth, 1961, apud Jaap Lintvelt, op.cit
[11] Jean Rousset, 1967, apud Jaap Lintvelt, op.cit
[12] Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă* (Traducere de Angela Martin), Editura Univers, București, 1994, op.cit., p.26
[13]Wolf Schmid, 1973, apud Jaap Lintvelt, op.cit., p. 27
[14] Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă* (Traducere de Angela Martin), Editura Univers, București, 1994, p. 37
[15] Emilia Boghiu, Liliana Muțiu, *Hermeneutică și naratologie aplicată*, Iași, Editura Eurocart, p. 9

proiecția literară a sinelui autorului concret produsă prin elaborarea operei, cel pe care îl simțim în spatele operei și care nu corespunde niciunei ființe reale, e o plăsmuire a minții noastre, creată de așteptările, împlinite sau nu, conferite de lectura operei"[16]. De asemenea, cititorul concret este cel care citește, efectiv, opera, iar cititorul abstract reprezintă „imaginea receptorului ideal, capabil să concretizeze sensul total al operei, într-o lectură activă"[17].

Jaap Lintvelt, în eseul său de tipologie narativă[18], exprimă ideea că, pentru a ilustra cât mai bine relația dintre destinator și destinatar, „preferabilă" este noțiunea de naratar[19], celei de cititor fictiv[20] al unei opere literare. Naratologul consideră că aceeași „legătură dialectică"[21], stabilită între autor și cititor, va exista și între narator și naratar. „Cel mai adesea, imaginea naratarului nu se profilează decât într-un mod indirect prin apelurile ce i le adresează naratorul"[22].

Poeticianul Gérard Genette propune alți doi termeni (1978) pentru analiza naratologică a unui text literar: discursul și diegeza. Conform teoriei lui Gérard Genette, prin discurs se înțelege relatarea istoriei, spunerea poveștii: „poeticianul desemnează, prin cuvântul recit, enunțul narativ, textul, discursul narativ care asumă relatarea unui eveniment sau a unei serii de evenimente [...]"[23].Totodată, același teoretician contrazice opinia platoniană, conform căreia, prin diegeză („diegesis"), se înțelege simpla povestire și, din dorința de „a oferi teoriei literare și implicit istoriei literaturii câteva obiecte de studiu mai riguros conturate decât entitățile tradiționale"[24], consideră că diegeza („diegese" sau „histoire") presupune acțiunea propriu-zisă. Așadar, naratorul poate fi definit sau categorisit în raport cu discursul narativ, cu diegeza sau cu informația transmisă. Genette stabilește patru poziții fundamentale în care naratorul poate fi așezat, în funcție de raportarea sa la nivelul narativ (extra- sau intradiegetic) și la relația cu diegeza/istoria (hetero- sau homodiegetic). Lintvelt face distincția între cele două forme narative de bază: narațiunea heterodiegetică și narațiunea homodiegetică. „Narațiunea este heterodiegetică, când naratorul nu figurează în istorie (diegeză) ca actor (narator ≠ actor). În narațiunea homodiegetică, dimpotrivă, unul și același personaj îndeplinește o funcție dublă: în calitate de narator (eu-narant) el își asumă nararea povestirii, iar în calitate de actor (eu-narat), el joacă un rol în istorie (personaj-narator = personaj actor)."[25] În ceea ce privește narațiunea heterodiegetică, naratologul elaborează trei tipuri narative: auctorial „când centrul de orientare se situează în narator (+) și nu în unul din actori(-)"[26], actorial „când centrul de orientare nu coincide cu naratorul (-), dar coincide cu un actor (+ „actor")"[27] și neutru „când nici naratorul (-), nici vreun actor (-) nu funcționează ca centru de orientare".[28]

---

[16] Ibidem, p.9
[17] Ibidem, p. 9, 10
[18] Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă* (Traducere de Angela Martin), Editura Univers, București, 1994, p. 34
[19] Gérard Genette, 1972, apud Jaap Lintvelt, op.cit., p. 32
[20] Wolf Schmid, 1973, apud Jaap Lintvelt, op.cit., p. 32
[21] Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă* (Traducere de Angela Martin), Editura Univers, București, 1994, p. 32
[22] Ibidem
[23] Angela Ion, Irina Mavrodin, în prefața cărții *Figuri*, de Gérard Genette, 1978, p. 12
[24] Ibidem, p.11, 12
[25] Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă* (Traducere de Angela Martin), Editura Univers, București, 1994, p. 47
[26] Ibidem
[27] Ibidem
[28] Ibidem

Opinia lui Lintvelt este aceea că „personajul-narator (eul-narant) și personajul-actor (eul-narat) sunt asociate în interiorul aceluiași personaj. Viața interioară a personajului e nu numai percepută, ci și formulată de personajul însuși."[29]

Un alt aspect pe care îl implică o analiză din punct de vedere naratologic a unui text literar îl reprezintă tipul de viziune[30] sau tipul de focalizare[31]. Din acest punct de vedere, numeroși cercetători au analizat și clasificat tipurile de viziune sau de focalizare, însă, în opinia lui Lintvelt, rămâne „utilă" analiza teoriilor lui J. Pouillon, T. Todorov și G. Genette. Astfel, Pouillon distinge trei tipuri de viziune: viziunea „cu", viziunea „din spate", viziunea „din afară". „Termenii de viziune „cu" și de viziune „din spate" desemnează subiectul-perceptor, actor sau narator, și definesc în consecință perspectiva narativă propriu-zisă. Viziunea „din afară" se caracterizează totuși prin perceperea externă a obiectului perceput și privește, prin urmare, numai și numai profunzimea perspectivei narative."[32] Inspirându-se din teoria lui Pouillon, Tzvetan Todorov combină, de asemenea, perspectiva narativă cu profunzimea acesteia și stabilește, la rându-i, trei tipuri de viziune: „viziunea „din spate": naratorul >personajul: naratorul cunoaște mai mult decât actorul, viziunea „cu": naratorul = personajul: naratorul cunoaște tot atât cât actorul și viziunea „din afară": naratorul < personajul: naratorul cunoaște mai puțin decât actorul."[33] Celor două teorii (a lui Pouillon și a lui Todorov), li se adaugă cea a lui Gérard Genette, care se bazează pe cea a lui Pouillon, însă propune o altă terminologie: focalizare zero (care corespunde viziunii „din spate", focalizare internă (care corespunde viziunii „cu") și focalizare externă (care corespunde viziunii „din afară"). Potrivit lui Genette, prin focalizare zero, se înțelege existența unui narator omniscient, care oferă o viziune globală asupra realității pe care o descrie, el vede și știe tot. „Prin focalizare internă, Genette înțelege punctul de vedere al unui personaj focal"[34], naratorul permițând accesul cititorului la psihologia personajului. Acest tip de focalizare crează complicitatea cititorului cu personajul, mergând până la identificarea cu acesta.

Pe de altă parte, „focalizarea externă nu desemnează subiectul-perceptor, ci percepția externă a obiectului-perceput. Nu e vorba, așadar, de perspectiva narativă, ci de profunzimea perspectivei narative."[35] Astfel, prin focalizarea externă, se înțelege că naratorul nu are acces la gândurile și sentimentele personajului, înregistrând evenimentele asemeni unei camere de luat vederi, dintr-o perspectivă obiectivă, fără a judeca sau a comenta faptele sau personajele.

Analizând din punct de vedere naratologic romanul citadin predian, în ceea ce privește tipul de viziune sau tipul de focalizare, se pot identifica viziunea „ cu", focalizarea internă și narațiunea homodiegetică. Trebuie subliniat faptul că între narator și personaj, se stabilește un raport de egalitate, fiecare identificându-se cu celălalt. Dincolo de personajul-narator, pot fi identificate, în romanul citadin predian, și alte categorii de personaje, care se impun a fi analizate.

În opinia lui Eugen Simion, *„Risipitorii"* este „romanul unei familii" și „romanul unui sentiment". „Ca să facă istoria părinților, prozatorul recurge la istoria socială, cu preocuparea

---

[29] Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă* (Traducere de Angela Martin), Editura Univers, București, 1994, p. 95
[30] Jean Pouillon, 1946, Tzvetan Todorov, 1968,1973, apud Jaap Lintvelt, 1994, p. 54
[31] Ibidem
[32] Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă* (Traducere de Angela Martin), Editura Univers, București, 1994, p. 55
[33] Ibidem
[34] Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă* (Traducere de Angela Martin), Editura Univers, București, 1994, p. 58
[35] Ibidem

(tehnică realistă cunoscută, verificată!) de a subordona viața psihologică unui ansamblu de forțe economice și politice"[36]

Pornind de la teoria lui E. M. For Ster, potrivit căreia în literatura modernă există personaje rotunde și personaje liniare, Eugen Simion arată că la Marin Preda dominante sunt personajele rotunde, „ascunse", „repliabile", „ambigue". Astfel de personaje sunt doctorul Munteanu, Constanța, doctorul Sârbu. El evită confesiunea directă, „se definesc pe măsură ce existenta lor se complică."[37]

Ca și Vale Sterian, doctorul Sârbu este personajul cu dublă funcție în roman. El este reflector pentru Constanța și doctorul Munteanu și în același timp un erou cu o evoluție marcantă spre maturizare. Rămas într-un con de penumbră, se maturizează treptat, fără căderi și înălțări spectaculoase.

Orașul înseamnă, în primul rând, conviețuire și colaborare. Multiplele niveluri narative ale Risipitorilor încearcă să detecteze deci categoriile de relații. Personajul nu mai e o individualitate, ci cuplul, grupul. Astfel, romanul este un lung șir de confesiuni, în care un personaj se mărturisește altuia. Dar niciodată confesiunea nu are drept scop relevarea propriei subiectivități, ci caracterizarea problematică a unui al treilea personaj, care lipsește. Personajele intră în scenă prin prisma altei cunoștințe.

În funcție de acest criteriu, al câmpului de forță, iradiat sau suportat, Magdalena Popescu vorbește de două mari categorii umane: cei care influențează și cei care cad sub influență.[38] Mai toate cuplurile din roman se constituie după legea atracției dintre contrarii: Constanța — doctorul Munteanu; doctorul Sârbu - doctorul Munteanu, Gabi - Mimi Arvanitache etc. În aceste cupluri, echilibrul se păstrează pentru puțină vreme în limitele normalității, relația degradându-se rapid.

Stilul „arborează o plasticitate voită" dobândită printr-o „insistență narativă"[39]. Cuprinzând o multitudine de teme, idei tehnici, tipuri, romanul „*Risipitorii"*are o structură polimorfa, cuprinzând schița viitoarelor forme, el însuși fiind lipsit de o formă proprie. Teme prezente în acest roman vor fi dezvoltate și clarificate în romanele ulterioare. Acomodarea insului de excepție, respins de mediu va fi tema romanului *„Intrusul"*.

*„Intrusul"*este un roman concis (aproximativ 300 de pagini), cuprinzând confesiunea eroului Călin Surupăceanu. Romanul ne reprezintă copilăria, adolescența, tinerețea și maturitatea personajului principal. Călin Surupăceanu este atotprezent, romanul se prezintă ca o confesiune neîntreruptă a acestuia. Povestirea lui curge cu flux continuu și autorul nu-și asumă niciun loc în această narațiune.

Mihai Ungheanu este de părere că: „*Intrusul* nu strălucește prin construcție, ci prin densitatea materiei epice, prin profunzimea observației umane și prin turnura problematică a cărții."[40]

Scriitorul elimină elementele neesențiale, alegând doar momentele cheie, situațiile limită, „sub presiunea unei asemenea teme mi se pare firesc să nu ai timp de divagații, de verva obișnuită pe care o are un romancier când se află la masa de lucru."[41]

Declarațiile scriitorului relevă în *„Intrusul"*„ o experiență mai puțin obișnuită a scrisului său. Interesat de temă, dar captivat mai ales de personajul feminin, Maria, Marin Preda a scris *„Intrusul"*într-un timp mult mai scurt decât celelalte romane ale sale.

---

[36] Eugen Simion, *Scriitorii români de azi*, Ediția a II-a revăzută și completată, București, Editura Cartea Românească, vol. I, 1978, p. 431
[37] Ibidem, p. 432
[38]Magdalena Popescu, Prefață la romanul *Risipitorii*, ed. a IV-a revăzută BPT, ed. Minerva 1972 București, p. XV
[39] Ibidem.
[40] Ungheanu, Mihai, Prefață la*Intrusul*, Editura Minerva, 1974, p, XII
[41] Preda, Marin, *Creație și morală*, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 524

Scriitorul foloseşte persoana întâia narativă pentru că atunci când romanul „se povesteşte singur, portretul celui care povesteşte este mai pregnant."[42]

Marin Preda a folosit naraţiunea la persoana întâi, convins fiind că numai astfel putea să scrie această carte: „Dacă nu lăsam pe erou să-şi povestească singur istoria, eu care nu ştiam mai multe decât eroul, nu ştiam realmente mai multe, dacă m-aş fi apucat eu să scriu... Aşa înţeleg, aşa mi se pare mie că îşi găseşte justificarea scrierea unei cărţi într-o tehnică sau altele. N-o poţi scrie decât aşa. Fie că nu ştii mai multe decât eroul, fie că vrei ca eroul, povestind singur, punându-se singur în faţa cititorului, cititorul să câştige o cunoaştere directă, un sentiment direct şi mai intens decât dacă scriitorul s-ar apuca el, aşa, în mod foarte aşezat, să construiască o pânză. Să picteze o pânză şi să construiască un roman, aşa, o lume obiectivă."[43]

În *„Marele singuratic"*, Marin Preda recurge la convenţia confesiunii, prin lungile mărturisiri făcute de către Niculae femeii iubite, Simina, ca semn al sentimentului pentru ea.

Epica densă alternează cu pagini eseistice, secvenţele dure cu paginile satirice; cartea implică reflecţii asupra iubirii, asupra vieţii. Simina aduce în carte lirism. Deosebit de sensibile sunt paginile în care este descrisă afecţiunea dintre Ilie Moromete si Simina sau amurgul de mare văzut de cei doi îndrăgostiţi, Simina şi Niculae: „Toate acestea, la urma urmei, gândeau cei doi acum tăcuţi şi înlănţuiţi, mişcarea ritmică a mării, respiraţia aspră, mirosurile ei tari, briza sărată, nisipul alb şi tăcut, făceau parte dintr-un teritoriu al morţii ...".

Romanul *„Cel mai iubit dintre pământeni"* este o construcţie epică amplă care se edifică din dezvoltarea şi interferenţa mai multor componente: roman de dragoste, roman politic, roman intelectual, roman de moravuri, roman senzaţional.

„Romanele sunt posibile pentru că naraţiunea (confesiunea) nu e liniară, naraţiunea proliferează alte mici naraţiuni ce diversifică, îmbogăţesc şi concurează tema dominantă a cărţii. Puse capăt la capăt, naraţiunile mici prefigurează o veritabilă colecţie de scene din viaţa de provincie în mediul românesc. Eroii lui Marin Preda au, ca şi autorul lor, darul de a fabula. Intelectualii (Ion Micu, Petre Nicolau, Petrini) spun anecdote şi îşi ilustrează gândul prin mici întâmplări de viaţă. În jurul unei idei se adună ca boabele în jurul unui ciorchine, un număr enorm de fapte colorate de viaţă care caracterizează asperitatea demonstraţiei".[44]

Victor Petrini este protagonist al romanului şi narator, intelectual care pătrunde adânc în „culoarele culturii şi sistemelor filozofice", un destin aflat sub semnul luciditătii şi al autenticităţii.

Starea definitorie a lui Petrini este reflecţia, aplecarea spre analiză. Ca şi Ilie Moromete, mai contemplativ însă, el vrea să găsească un sens întâmplărilor trăite, încearcă să înţeleagă realitatea.

Confesiunea se întrerupe o singură dată (vol. III, cap. XIII), când naraţiunea trece la persoana a treia, preluată de Ciceo, avocat şi prieten a lui Petrini:„N-a avut puterea să retrăiască decât ceea ce l-a făcut să fie fericit... Ciceo, mi-a spus povesteşte tu restul... Gândirea ta de avocat şi de fost judecător în acest final, e mai potrivită."

În final, firul narativ revine la Petrini: „Mi-am recitit acest lung manuscris şi dincolo de aceea ce el conţine, m-a uimit barbaria concretului, pe larg etalat, şi cu plăcere vizibilă, şi pe care nu l-am putut ocoli fiind încredinţat că altfel m-aş fi chinuit îndelung, fără să obţin, spiritualmente, eliberarea totală a conştiinţei mele de ceea ce am trăit". Scriind, Victor Petrini îşi retrăieşte viaţa şi încearcă să-i înţeleagă impulsurile interioare, erorile, se eliberează pe sine, autodefinindu-se: „Sunt omul care îşi asumă totul."

---

[42] Ibidem, p. 390

[43] Preda, Marin, *Creaţie şi morală*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 390

[44] Eugen Simion, *Scriitorii români de azi*, Ediţia a II-a revăzută şi completată, Bucureşti, Editura Cartea Românească, vol. I, 1978, p. 23-24

Prin romanele de inspirație urbană, Marin Preda face trecerea de la obiectiv („*Moromeții*”) spre subiectiv, prin aplecarea spre confesiune, relevarea atitudinii autorului, remarcându-se modernitatea discursului narativ (tehnica introspecției, pluralitatea unghiurilor de vedere, documentul brut inserat în relatarea narativă, personaje „reflectoare”).

BIBLIOGRAPHY

1. Boghiu Emilia, Muțiu Liliana, *Hermeneutică și naratologie aplicată,* Iași, Editura Eurocart, 2003
2. Genette Gérard., *Figuri*, (selecție, traducere și prefață de Ion, A., Mavrodin, I.), Editura Univers, București, 1978
3. Lintvelt Jaap, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă* (Traducere de Angela Martin), Editura Univers, București, 1994
4. Piru Alexandru,*Istoria literaturii române,* București, Editura „Grai și Suflet - Cultură națională”, 1994
5. Preda Marin, *Cel mai iubit dintre pământeni*, vol. I, II, III, ediția a II-a, București, Editura Cartea Românească, 1984
6. Preda, Marin, *Creație și morală*, Editura Cartea Românească, București, 1989
7. Preda Marin, *Intrusul*, ediția a II-a, București, Editura Eminescu, 1970
8. Preda Marin, *Marele singuratic,* București, Editura Minerva, 1978
9. Preda Marin, *Risipitorii*, ediția a IV-a, București, Editura Minerva, 1972
10. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, volumul I, ediția a doua revăzută și completată, Editura Cartea Românească, București, 1978
11. Ungureanu, Cornel, *Proza românească de azi,* vol. I, București, Editura Cartea Românească, 1985

RITES OF PASSAGE BETWEEN SACRED AND PROFANE

Violeta Alina Preda (Hagiu)
PhD Student, University of Craiova

Abstract:The rites of passage, in the context of family life, gather essential moments that the human being goes through: birth, marriage and death. The ways in which the human being moves within these passages suppose a certain form of communication, which turns out to be, most of the times, a symbolic one, the result of a thinking that is also symbolic, through which the individual establishes himself in the world. Any passage implies a break from the old state, an overcoming of the previous status, these being obligatory elements on the path of initiation followed by the man in order to acquire a new condition.

Keywords: rites of passage, sacred, profane, custom, faith

Sacrul și profanul, în viziunea lui Mircea Eliade, reprezintă două moduri de existență asumate de către om pe parcursul vieții, sacrul fiind „realul prin excelență”, iar profanul, opusul sacrului, reprezintă dimensiunea materială a existenței. Cele două moduri de existență se intersectează temporar sau se separă în funcție de cotidianul personal al fiecărui om.

Având în vedere faptul că, pe parcursul articolului voi folosi destul de des alternanța sacru-profan, consider necesar o aprofundare în cunoașterea terminologiei, definițiilor și conceptelor de teorie.

Din punct de vedere etimologic, pentru cuvântul „sacru” s-au dezvoltat două accepțiuni: una întâlnită la popoarele antice unde există cuvântul „sak”, care semnifică ceva de care trebuie să stai departe; a doua semnificație provine din limba latină „sacer, -cra, -sacrum” care reprezintă ceva sfânt, zeiesc, divin, ceva care trebuie venerat. Cuvântul „profan” provine din latinescul „profanus” și reprezintă „în fața templului”(pro-în fața, fanum-templu), semnificând astfel interdicția de acces în templu.

Nu trebuie să ne raportăm la cuvântul „templu” în accepția lui de astăzi, anume aceea de edificiu sau sanctuar ci la sensul lui „tenemos”, care avea ca referent inițial doar spațiul sacru care putea fi o grotă, o pădure, un munte.

Pornind de la definirea conceptelor de către Émile Durkheim, Rudolf Otto și Mircea Eliade, o primă definiție a sacrului este perceperea acestuia ca ceva opus profanului. În fapt, aceste două concepte exprimă două realități complet opuse. Mircea Eliade începe „Tratatul de istorie a religiilor” vorbind despre opoziția dintre sacru și profan astfel: „toate definițiile date până în prezent fenomenului religios prezintă o trăsătură comună, fiecare definiție opune în felul său sacrul vieții religioase și profanul vieții laice. Dar dificultățile apar când trebuie delimitată sfera noțiunii de sacru”.[1]

Teolog și istoric al religiilor, Rudolf Otto încearcă să lămurească ideea de irațional al sacrului. Pentru R. Otto, sacrul este un termen cu valență dublă care combină sentimente ca admirația, venerația, fascinația cu teama, cutremurarea, spaima. Mai mult, „sacrul este o

[1] Mircea Eliade, *Tratat de isorie a religiilor*, prefață de Georges Dumézil, traducere de Mariana Noica, Editura Humanitas, București, 1992, p.21

categorie complexă, care nu există decât în domeniul religios, categorie care se sustrage raționalului, ceva inefabil, ceva ce rămâne complet inaccesibil înțelegerii conceptuale".[2]

În lipsa sacrului, experiența religioasă nu este posibilă. Otto folosește termenul „numinos" (din latinescul *numen*-care înseamnă zeu, putere divină) făcând referire la sacru pentru a exprima ceva ce nu poate fi definit sau perceput în totalitate, ceva care trece dincolo de rațional. Numinosul reprezintă o stare, un sentiment, o trăire pentru a lămuri experiența provocată în suflet: „Pentru că (numinosul) este irațional, adică pentru că nu poate fi explicat cu ajutorul conceptelor, el nu poate fi indicat decât de reacțiile sentimentale specifice pe care le stârnește în suflet. Ceea ce căutăm noi este să examinăm această trăire în sine, ca fenomen primar".[3]

„Mysterium fascinans" și „mysterium tremendum" sunt două dintre elementele numinosului la care Rudolf Otto face referire.

„Mysterium tremendum" este „fiorul sacru", sentimentul misterului înspăimântător întrucât „tremendum" provine din cuvântul „tremor", tradus prin frică, spaimă, sens extrapolat până la „frica de Dumnezeu". În acest context, omul simte spaimă în raport cu sacrul, dar această trăire este dublată de dorința de a potența misterul, „mysterium fascinans". Astfel, dacă „mysterium fascinans" este elementul care captivează, incită, al numinosului, „mysterium tremendum" este elementul repugnant al numinosului.

În altă ordine de idei, sociologul francez Émile Durkheim împarte lumea în două părți, una conține tot ce e sacru, iar cea de-a doua conține tot ce e profan. Această delimitare dintre sacru și profan „constituie trăsătura distinctivă a gândirii religioase".

> *„Împărțirea lumii în două domenii, unul conținând tot ceeace este sacru, iar celălalt tot ceea ce este profan, constituie trăsătura distinctivă a gândirii religioase; credințele, miturile, dogmele, legendele sunt fie reprezentări exprimând natura lucrurilor sacre, însușirile și puterile care le sunt atribuite, evoluția lor, raporturile dintre ele și lucrurile profane".* (Durkheim 2005: 30)

Pe tărâm românesc, asupra noțiunii „sacru" și-a îndreptat atenția Mircea Eliade, pentru care „homo religiosus" se definește prin studierea sacrului, deoarece omul religios tinde să trăiască în sacru. Pentru forma de manifestare a sacrului, Eliade folosește termenul „hierofanie" (din grecescul „hieros" care înseamnă „sacru" și „phainein" care înseamnă „a se arăta").

Astfel, accesul omului la sacru este posibil doar printr-o hierofanie. Această manifestare a sacrului poate fi spontană sau poate fi accesată de către omul religios prin ritualuri, mituri sau simboluri.

Misterul hierofaniei rezidă în manifestarea sacrului în profan. Riturile și riturile de trecere devin instrumente prin care se poate realiza echilibrul necesar pentru ca cele două dimensiuni, sacrul și profanul, să devină complementare. Mircea Eliade e de părere că locul în care ni se relevă sacrul este un punct fix, reprezentând centrul: „Când sacrul se manifestă printr-o hierofanie, nu se produce doar o ruptură în spațiul omogen, ci și o revelație a unei realități absolute care se opune non-realității. Prin revelația sacrului ni se arată un centru al unui punct fix. Dobândirea unui spațiu sacru înseamnă orientarea în haosul omogen".[4] Tot Eliade ne prezintă și faptul cum omul din zona profanului își orientează spațiul prin proiecția unui centru: „Ca să trăiești în lume trebuie mai întâi s-o întemeiezi și nici o lume nu se poate

---

[2]Rudolf Otto, *Sacrul, Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992, p.13
[3]Ibidem, p.20
[4]Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, traducere de Rodica Chirea, Editura Humanitas, București, 1992, p.22

naște în „Haosul" spațiului profan. Descoperirea sau proiecția unui punct fix, unui „Centru" de echivalează cu facerea Lumii".[5]

Lipsa omogenității spațiului resimțită de omul religios este biserica, cea care reprezintă pragul prin care se face trecerea de la lumea profană, la lumea sacră. Pragul este resimțit ca element de trecere, deoarece solicită omului un anumit comportament însoțit de numeroase rituri: îngenuncherea, închinarea.

Un simbol la fel de important este reprezentat de ușa sau de pragul casei. Atât ușa cât și pragul simbolizează locuri de trecere de la o stare la alta sau chiar de la o lume la alta. Trecerea simbolică a pragului poate echivala trecerea din lumea profană în lumea sacră, impunându-se anumite rituri de purificare. Potrivit lui Mircea Eliade „omul societății tradiționale nu poate trăi decât într-un spațiu deschis către Înalt".[6] Pentru a crea această conexiune, bisericile se construiesc aproape în toate satele din România (și nu numai) în centru, într-un punct mai înalt, punct de întâlnire între Cer și Pământ.

În general, când sunt zone percepute ca discontinuități ale spațiului: pragul casei, poarta, podul, răscrucea, la hotar, în mentalitatea omului tradițional există anumite practici preventive, omul fiind mult mai atent la traversarea acestor spații.

Asemănător percepției spațiului, există în mentalul țăranului roman și percepția timpului. Acesta conștientizează că timpul este ireversibil și că tot timpul este cel care separă cele două lumi: lumea de aici, perceptibilă și lumea de dincolo, eternitatea.

Riturile de trecere joacă un rol important în viața omului religios: „Omul societăților primitive s-a străduit să învingă moartea, transformând-o în rit de trecere".[7]

Prin rit, ca formă de manifestare a sacrului, omul culturilor tradiționale și-a îmbogățit existența cu noi sensuri magico-religioase.

Pascal Lardellier subliniază că înainte de a fi „un fapt social total, ritul ar putea fi definit ca un obiect științific total, în măsura în care aproape toate științele umane și sociale se bazează pe perceperea lui ca obiect de studiu producând discursuri specifice și analize originale, cu încercările și metodele proprii".[8]

Ritul poate fi considerat o acțiune legată de o credință sau o superstiție, promotor pentru a preîntâmpina sau anula urmările malefice sau a produce stările benefice. Este un act sacru prin intermediul căruia sunt invocate forțe supranaturale, în vreme ce ritualul reprezintă partea „dramatizată" a ritului, o capsulă a cărei consistență este o substanță de ordin spiritual.

Pornind de la binomul sacru-profan căruia îi corespunde perechea laic-religios, Mircea Eliade conchide că „orice act religios presupune ieșirea din zona profană, din devenire și intrarea într-o oază sacră, în care templul sau altarul sunt considerate centrul lumii."[9]

Conceptul de „rit" a adunat în jurul său accepțiuni multiple, de o complexitate dezarmantă, astfel că sensul acestuia este departe de a fi dezambiguizat.

Termenul „rit" are la origine vechiul cuvânt de sorginte indo-europeană „rita" care semnifică ordinea universului, făcând trimitere către balanța între lumea divină și cea umană. În limba latină, „ritus" semnifică atât ordinea actelor de preamărire a zeilor cât și sistemul de obligații ale credincioșilor.

Termenul este asociat celui de „colere" în limba română „cult", reprezentând ansamblul de rituri legate de un anumit moment ceremonial și celui de „religie" de sorginte tot indo-europeană „leig" care înseamnă „a lega".

---

[5]Ibidem, p.22
[6]Ibidem, p.42
[7]Ibidem, p.183
[8]Pascal Lardellier, *Teoria legăturii ritualice:antropologie și comunicare*, Editura Tritonic, București, 2003,p. 29
[9]Mircea Eliade, *Drumul spre centru*, Editura Univers, București, 1991, p. 129

Cele două dimensiuni, ritualică și religioasă, se contopesc, ambele referindu-se la legătura dintre om și divinități și la confirmarea acestei legături prin respectarea ordinii impuse de canonul ceremonial.[10]

Având în vedere că în multe contexte termenii de „rit" și „ritual" se află în relații de sinonimie, Lardellier este de părere că valoarea de expresie a ritualului este una autoritară, deoarece recomandă ceea ce ar trebui să fie desfășurarea ritului.

„Ritualul" derivat conform Dicționarului Explicativ al Limbii Române[11] din franțuzescul «rituel» sau italienescul „rituale" semnifică un ceremonial desfășurat după norme tradiționale ocazionate de momente importante din viața omului: naștere, căsătorie, moarte; fie „rânduiala" unei slujbe religioase. Ritualul ține seama de o ordine prestabilită a acțiunilor.

Despre „rânduială", Constantin Noica afirmă că s-a format pe linia termenilor „rost", „rostire", derivate din latinescul „rostum" preluat inițial în limba română ca „rost" în sensul de „gură, care „a sfârșit prin a însemna deopotrivă deschizătură"[12]. Ulterior, în dinamica vocabularului românesc, termenul „rost" a căpătat conotații multiple.

Din punct de vedere etimologic, Șerban Anghelescu apreciază că vechiul cuvânt slav „rând", derivă din aceeași rădăcină cu „ritus".

În lucrarea „To Take Place: Toward Theory in Ritual", Jonathan Z. Smith consideră că „ritul este un mod de a performa felurile în care lucrurile ar putea să fie, într-o tensiune asumată conștient cu felul în care ele sunt. Puterea ritului vine din faptul că el implică activități obișnuite plasate în situații neobișnuite.[13]

Pentru V. Turner, discipol al lui A.Van Gennep, manifestările ritualice sunt un „model formalizat al acțiunilor simbolice, cu scopul de a organiza sau controla relațiile ierarhice dintre diferitele nivele ale unei structuri".[14] În opinia lui Steven Lukes, ritul este „o activitate guvernată de reguli, cu un caracter simbolic, care atrage atenția participanților asupra unor obiecte ale gândirii și a unor sentimente pe care ei le consideră a fi pline de semnificații".[15]

În aceeași manieră, Bryan Wilson leagă ritualul și de sfera obiectivă a emoțiilor și afirmă că „ritualul generează emoțiile, el oferă prilejul și modalitatea de a le exprima într-o formă decentă și controlată".[16]

Există încă din cele mai vechi timpuri și până în prezent, un corpus de obiceiuri de natură ceremonială, desfășurate după anumite reguli tradiționale cu caracter ritualic.

Binomul rit-ceremonie suscită dezbateri între teoreticieni care consideră această pereche, fie în relație de sinonimie conform părerilor lui Bobby Alexander, Max Gluckman sau Edmund Leach, ceremoniile țin de zona care nu se supune canonului, în timp ce ritualul aparține zonei religioase.

Perspectiva lui Raymond Firth și Victor Turner este legată de diferențele semantice dintre cei doi termeni, astfel că ceremoniile sunt percepute prin referire la manifestările asociate statutului social, în timp ce ritul asociază forme de comportament religios cu rol transformativ.

Pe de altă parte, Pierre Smith este de părere că ritul este parte a multor acte ceremoniale, ca nucleu în jurul căruia se structurează întregul ansamblu de practici ceremoniale.

---

[10]Apud Mihai Coman, *Introducere în antropologia culturală*: *mitul și ritul*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 24
[11]„Ritual", www.dexonline.ro, accesat în 114.04.2020
[12]Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Editura Humanitas, București, 1996, p. 23
[13]Jonathan Z. Smith, *To Take Place: Toward Theory in Ritual*, University of Chicago, Press Chicago, 1987, p. 109
[14]Apud Mihai Coman, op. cit, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 46
[15]Steven Lukes, *Essay in Social Theory*, Columbia University Press, New York, 1977, p. 4
[16]Bryan Wilson, *Religia din perspectivă sociologică*, Editura Trei, București, 2000, p. 35

„Ritul se înscrie în viața socială prin refacerea circumstanțelor care determină repetarea efectuării lor”.[17]

Ceremonialul este perceput ca o întrupare a activităților rutiniere, sub aspect formal în aceeași manieră în care sărbătoarea reprezintă o întrerupere a activităților cotidiene. Mihai Pop vede în ceremonie „o parte a obiceiului, constituit dintr-o secvență organizată de acte solemne îndatinate, cu conotații primordiale de bună cuviință”.[18]

Din punctul meu de vedere, ritul și ceremonialul sunt ipostaze ale aceleași realități sociale, datorită faptului că sunt mai multe trăsături care apropie cei doi termeni decât cele care îi separă, iar în sfera științelor sociale, termenul „ritual” acoperă o gamă variată de manifestări: obiceiuri, ceremonii, dramatizări etc.

Pornind de la dramatizare „ceremonialul desemnează un spectacol dramatic amplu, în care cuvântul rostit, muzica, dansul, gestul se împletesc într-o armonie cu putere de a determina emoții”[19], fapt care conduce la practicarea acestui ceremonial cu ocazia celor mai importante momente din viață, asigurând astfel două funcții importante care generează și mențin ritualul: funcția comunicării și funcția socială.

Manifestările ceremoniale au reprezentat instrumentele cu ajutorul cărora individul a încercat să înțeleagă realitatea, fie că ne referim la nevoia de a controla fenomenele naturale fie dorința de a-și explica propria existență în raport cu socialul.

Se vor dezvolta acte ceremoniale legate de evenimentele majore din viața individului: naștere, căsătorie, moarte, asociate unor practici de ceremonial menite să sublinieze rolul fiecărui participant în cadrul activităților derulate.

În cadrul reprezentărilor ceremoniale se realizează o „punere în scenă” de persoane și elemente simbol care aparțin realității cu scopul de a acționa la nivelul afectelor participanților, îmbogățindu-le astfel existența cu noi experiențe mistico-religioase. Deși unele ceremonii sunt mai mult sau mai puțin gratuite, ele reprezintă un fapt social care antrenează viața individului sau a colectivității.

Potrivit lui Victor Turner, riturile sunt „mecanisme culturale care permit controlarea schimbărilor sociale și de aceea sunt asociate prin definiție cu perturbarea unei anumite ordini.”[20]

Ritul mizează pe un principiu fundamental: repetitivitatea.

În societatea modernă, riturile au cunoscut diferite transformări, întrucât modernii consideră riturile inutile, din moment ce nu se cunoaște exact care este rolul lor. Pierre Centlivres expune aceste transformări în «Rites de passages: changement, opposition et contre-culture», astfel: deprecierea sau chiar eliminarea sacrului; reducerea rolului semnelor exterioare în marcarea trecerii de la o etapă la alta, reducerea elementului social, reducerea importanței manipulatorului sacrului, migrația riturilor de trecere către momente ale evoluției profesionale în detrimentul celei personale. Cele mai importante aspecte ale ceremoniilor actuale sunt reunirea grupului social și trăirea simultană a acelorași emoții.

Din perspectiva lui Lardellier, practicile rituale sunt privite din punct de vedere comunicațional. Sunt generate și funcționează scheme secvențiale ale riturilor de trecere, cum ar fi, spre exemplu, cazul riturilor de integrare sau de despărțire. Toate actele ceremoniale care corespund acestor rituri presupun respectarea anumitor comportamente colective, unele privite chiar ca stil de viață.

În funcție de mediul socio-cultural care definește individul, acesta se raportează la imaginea despre sine și despre societate, așa se explică diversele „parade” la care asistăm, în

---

[17]Pierre Smith, *Rit* în Pierre Bonte, Michel Izard (coord.), op.cit, p.584

[18]Mihai Pop, *http://www.ploiești.ro/equinox/Romana/Atelier%2021.%20Ianuarie/htm*

[19]Vasile Golban, *Estetica ceremonialului social în obiceiuri,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, pp.9-10

[20]Apud Mihai Coman, *Introducere în antropologia culturală: mitul și ritul*, Editura Polirom, Iași, 2008, p.176

contextul societății moderne prin raportare la manifestările rituale care marchează momentele de trecere în viața omului. Scenariile ceremoniale oferă indivizilor posibilitatea de a alege sau împrumuta din ele oferind și soluția „încorporării anxietăților sociale", prin deplasarea accentului de la „imitația tradiție"[21], care asigură continuitatea între generații, la „imitația modă", care asigură continuitatea între indivizii din aceeași generație.

În mod sigur, ritualurile se constituie în activități care fac parte dintr-un canon ritualic, având caracteristici diverse și mereu susceptibile de noi acumulări în timp. Astfel, riturile de trecere din societatea contemporană reprezintă atât rezultatul multor ani de tradiție cât și al înnoirii sociale care impune noi modele de comportament și stilurile de viață solicitate din punct de vedere social.

BIBLIOGRAPHY

Bryan Wilson, *Religia din perspectivă sociologică*, Editura Trei, București, 2000

Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Editura Humanitas, București, 1996

Gabriel Tarde, *Les lois de l´imitation*, Felix Alcan, Paris, 1985

Jonathan Z. Smith, *To Take Place: Toward Theory in Ritual*, University of Chicago, Press Chicago, 1987

Mihai Coman, *Introducere în antropologia culturală*: mitul și ritul, Editura Polirom, Iași, 2008

Mircea Eliade, *Tratat de isorie a religiilor*, prefață de Georges Dumézil, traducere de Mariana Noica, Editura Humanitas, București, 1992

Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, traducere de Rodica Chirea, Editura Humanitas București, 1992

Mircea Eliade, *Drumul spre centru*, Editura Univers, București, 1991

Pascal Lardellier, *Teoria legăturii ritualice:antropologie și comunicare*, Editura Tritonic, București, 2003

Rudolf Otto, *Sacrul, Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, Editura Dacia, Cuj-Napoca, 1992

Steven Lukes, *Essay in Social Theory*, Columbia University Press, New York, 1977

Vasile Golban, *Estetica ceremonialului social în obiceiuri,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983

www.dexonline.ro, accesat în 14.04.2020

http://www.ploiești.ro/equinox/Romana, accesat în 13.04.2020

[21]Gabriel Tarde, *Les lois de l´imitation*, Felix Alcan, Paris, 1985, pp. 210-2011

LITERARY ECHOES OF THE PHANARIOT LIFESTYLE

Elena-Luminița Hrițcu
PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: In the first part of the paper, we define the concept of lifestyle, emphasizing the significance of the related notions of habitus and ethos. The theoretical data that we have absorbed from the western scientific literature serve as a framework for the case study that we carry out in the second sequence, which is an analysis of the Phanariot lifestyle. Conceived as a mode of representation through objects, customs (ways of doing), mentalities, rhythms, language, the Phanariot lifestyle, which is tributary to the oriental model, illustrates the logic of the distinction that Pierre Bouridieu theorizes and with which Marielle Macé argues, because of the stranglehold that it owns. The detailed analysis of the literary reflexes of the Phanariot lifestyle is limited, in the proposed paper, to the category of objects used by the members of the indigenous aristocratic class.

Keywords: lifestyle, habitus, ethos, Pierre Bourdieu, objects.

Deși este adesea relaționat cu domeniul discursiv, *stilul* nu se limitează la fenomenul lingvistic sau artistic, ci constituie un fapt ontologic, universal: există stiluri vestimentare, stiluri de viață, stiluri de a conduce (un stat, o echipă, dar și autoturismul personal), stiluri de a relaționa, de a studia, de a se coafa etc. Aproape orice există poate fi plasat sub incidența stilului. Dar pentru a se putea distinge un *stil*, trebuie respectată condiția *repetabilității.* Doar ceea ce este *constant, coerent* dă naștere unui stil. Și ceea ce poate fi *generalizat*, apropriat, pastișat, reiterat.

Stilul este astăzi un concept atractiv, la care se recurge excesiv și adesea în mod arbitrar. Una dintre utilizările cele mai seducătoare se concentrează în formula *stil de viață*. Vehiculată abuziv în sfera marketingului, dar uzitată din ce în ce mai des în contexte vizând starea de sănătate a individului (în recomandări de ordin medical, inclusiv de fitness), noțiunea probează un generos potențial de semnificație. Fără doar și poate, fixarea conceptului în conștiința colectivă se datorează, în bună măsură, și sociologului german Max Weber. În cartea sa de referință elaborată la începutul secolului al XX-lea, *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, discută despre „*etos* capitalist" (Weber 1993: 167) și despre „stil de viață capitalist" (*ibidem:* 168), acesta din urmă purtând amprenta modului în care puritanii concepeau ideea de profesie și a viziunii ascetice asupra existenței. Semnificația pe care autorul o atribuie conceptului se desprinde dintr-o afirmație cum este următoarea: „Adversarul cu care trebuia să lupte în primul rând <<spiritul>> capitalismului, în sensul unui stil de viață anumit, legat de norme, apărând în haina unei <<etici>>, a fost acel gen de simțire și de comportare care ar putea fi numit *tradiționalism*." (*ibidem:* 43) Înțelegem de aici faptul că *stilul de viață* rezidă într-o serie de coerciții de factură etică, mentalitară. Filosoful german opune stilului de viață capitalist – ascetic, practic și rațional –, stilul de viață tradiționalist sau „natural" guvernat de credința în forțele magice și religioase generând un *etos* definit drept „*etică* a modului de viață" (*ibidem:* 37).

Conceptul reintră în atenția comunității științifice și a publicului cititor odată cu editarea, la finalul anilor '70, a lucrării de referință *La Distinction*, în care Pierre Bourdieu tratează din punct de vedere teoretic raportul dintre *habitus,* gust, practici, condiții de existență și *stil de viață*.

Conform viziunii propuse de Pierre Bourdieu, stilul devine mijlocul prin care se produce demarcația în plan social, distingerea care asigură *distincția*, miza primordială a clasei dominante. Elementelor ce intră în alcătuirea unui stil de viață li se atribuie statut estetic și o forță de semnalizare prin care se asigură un loc (privilegiat) în spațiul social și, totodată, se afirmă apartenența la un grup, respectiv delimitarea de altele, situate într-o poziție de inferioritate. Traduse în engleză, afirmațiile sociologului francez sună astfel: „Objectively and subjectively aesthetic stances adopted in matters like cosmetics, clothing or home decoration are opportunities to experience or assert one's position in social space, as a rank to be upheld or a distance to be kept." (Bourdieu 1998: 57) „And nothing is more distinctive, more distinguished, than the capacity to confer aesthetic status on objects that are banal or even <<common>> […], or the ability to apply the principles of a <<pure>> aesthetic to the most everyday choices of everyday life, e.g. in cooking, clothing or decoration, completely reversing the popular disposition which annexes aesthetics to ethics." (*ibidem:* 5)

În pofida aprecierii de care a beneficiat cartea lui Pierre Bourdieu și a actualității ideilor sale, ea nu rămâne o construcție inexpugnabilă. În *Styles. Critique de nos formes de vie,* Marielle Macé aduce în discuție destul de frecvent teoria conționalului său, care se constituie într-una dintre cele trei orientări sau moduri de a concepe *stilul*, pe care le identifică autoarea (alături de *logica modalității* și de *logica individuației*). Explicarea specificului teoriei – „une vision des formes comme marques statutaires, du social comme scène de visibilité, des semblables comme public, et du vivre comme exposition" (Macé 2016: 40); „C'est une pensée topologique, où le social est un espace de positions ordonnées, sur une échelle ordonnée de prestiges ;" (*ibidem*: 121) –, este însoțită ce comentariul autoarei, care subliniază urmările negative pe care teza lui Pierre Bourdieu le-a produs asupra conceptului de *stil*. Supralicitarea interesului față de surclasarea celorlalți și violența cu care se urmărește acest obiectiv, au făcut din *stil*, în cadrul *logicii distincției,* „un mauvais mot […] le nom d'un mauvais souci" (*ibidem:* 152). Nu concepția în sine, care, fără îndoială, reflectă o stare de fapt a societății moderne, ci absolutizarea ei este eronată, susține Marielle Macé, care înțelege *stilistica existenței* dincolo de limitele impuse de teoria *distincței.*

Pierre Bourdieu contribuie semnificativ la fixarea conceptului de *stil de viață*, nu doar prin vehicularea sa în cadrul unui volum care a avut parte de popularitate, ci prin elocventa explicitare a mecanismului care îl originează. Grație efortului său de accesibilizare a unei informații destul de abstracte, beneficiem de instrumentarul teoretic necesar scoaterii din indeterminat a conceptului, înțelegerii complexității procesului sau de generare. *Stilul de viață* se situează, din această perspectivă, la capătul unui lanț de varii determinări. La extrema opusă, se află capitalul concret de care dispune o persoană sau grupul de indivizi. Acest capital, care nu se limitează la resursele concrete de ordin material, ci și la cele culturale sau sociale, imprimă condiții de existență, la rândul lor generatoare de *habitus*. Noțiunea de *habitus* desemnează „un sistem de dispoziții dobândite, permanente și generatoare" (Bourdieu 2000: 83), determinând practici, adică *stiluri de viață*.

Astfel esențializat, raționamentul lui Pierre Bourdieu este plauzibil și comprehensibil. Singurul termen din ecuație pasibil de a genera dificultăți de înțelegere este cel de *habitus*, dar și acesta își limpezește semnificația, datorită insistenței cu care autorul revine asupra lui. Aflăm astfel că *habitusul* rezidă într-o dublă funcționalitate: „the capacity to produce classifiable practices and works, and the capacity to differentiate and appreciate these practices and products (taste)" (Bourdieu 1998: 170). Acest sistem care generează practici aglutinate în stiluri de viață are, obligatoriu, caracter unitar. Unitatea sa derivă dintr-o serie de condiții de viață. Alte condiții de existență structurează un *habitus* diferit, dar, la rândul său, unitar. În *Simțul practic*, unde filosoful francez revine asupra conceptului, se evidențiază puterea de acțiune a acestui fenomen ce operează la nivelul inconștientului: „Produs al istoriei, habitusul produce practici, individuale și colective, deci istorie, conform schemelor

generate de istorie; el asigură prezența activă a experiențelor trecute care, depuse în fiecare organism sub forma unor scheme de percepție, de gândire și de acțiune, tind, mai sigur decât toate regulile formale și decât toate normele explicite, să garanteze conformitatea practicilor și constanța lor în timp." (Bourdieu 2000: 85) Despre practicile pe care le generează *habitusul*, autorul afirmă că sunt „în număr infinit și relativ imprevizibile, dar limitate totuși (sic!) în diversitatea lor" (*ibidem*: 87). Explicația acestei limitări rezidă în obligativitatea adecvării produselor *habitusului* la condițiile obiective care îl structurează. Specificul condițiilor de existență asigură validarea cutumelor compatibile cu acestea și excluderea celor nepotrivite.

Component al *habitusului*, reprezentând capacitatea de a sesiza și a evalua produsele sale, adică „gânduri, percepții, expresii, acțiuni," (*ibidem*: 86) *gustul*, a se înțelege „preferințe manifeste" (Bourdieu 1998: 56), este un element-cheie al teoriei lui Pierre Bourdieu, aceasta datorită oportunității pe care o oferă: instituirea diferențelor, afirmarea distincției. *Gustul*, afirmă autorul, „transforms objectively classified practices, in which a class condition signifies itself (through taste), into classifying practices, that is, into a symbolic expression of class position, by perceiving them in their mutual relations and in term of social classificatory schemes" (*ibidem*: 175).

Etos și *habitus*, iată două noțiuni inerente realității numite *stil de viață*, situându-se, la rândul lor, în interrelație. Ambele presupun un set de dispoziții, răspunzătoare de ceea ce înseamnă „caracteristic" pentru un stil. Diferența constă în natura acestor dispoziții. Nathan Bennett, într-un studiu în care *etosului* i se relevă calitatea de fapt ereditar la nivel de castă, se sprijină pe observațiile lui Pierre Bourdieu pentru a explicita raportul dintre cei doi termeni: „la notion d'habitus englobe celle d'ethos. Tandis que l'ethos est restreint à des <<dispositions à dimension éthique>>, au contraire, <<les principes de classement […] constitutifs de l'habitus sont *indissociablement* logiques et axiologiques, théoriques et pratiques>>" (Jousset 2015: 214).

Dacă am insistat oarecum asupra complexului de idei și concepte din care se coagulează viziunea lui Pierre Bourdieu asupra *stilului ca distincție*, este pentru că am identificat în aceasta fundamentul teoretic optim pentru o abordare a *stilului de viață fanariot*, miza demersului din paginile ce urmează.

Scriind despre formele de viață fanariote, ne raportăm, așa cum am procedat și în capitolele anterioare, la grupul social privilegiat din Principatele Române, cel care, posedând resursele necesare, a facilitat înflorirea unui stil de viață neconform tradiției locale, dar perfect asimilat și perpetuat chiar și după ce grecii și-au pierdut prerogativele pe care le deținuseră timp de un secol în Țara Românească și Moldova, după ce au încetat să mai vină aici în număr mare, chiar și după ce România a devenit un stat independent, ieșind din sfera de influență a ceea ce mai rămăsese din Imperiul Otoman.

În efectuarea analizei, ne sprijinim pe informația bogată pe care au furnizat-o, în ultimele decenii, cercetările de istorie socială, de istorie a mentalităților și a reprezentărilor, mult mai apropiate de ceea ce înseamnă viața complexă și reală a oamenilor obișnuiți (fie ei chiar boieri din protipendată), decât studiile istorice tradiționale, centrate asupra personalităților politice și evenimentelor majore, extraordinare, cu o priză mai mică la realitatea cotidiană. Investigația noastră va fi însă una a textului literar. Cum literatura, formă de *mimesis*, își asumă o funcție de arhivare a realităților lumii noastre, explorarea creației beletristice dedicate secolului fanariot echivalează cu o sondare a existenței obiective, desigur, în limitele prudenței pe care o impune doza de subiectivitate imanentă oricărui produs artistic. Vom observa că, din controversatul secol al XIII-lea, literatura a conservat tocmai ceea ce numim *stil de viață*, deci, specificul, ceea ce îi este caracteristic; amprenta, semnătura.

Dintre condiționările socio-politice și culturale care originează această *manière de vivre*, cea mai semnificativă este manifestarea influenței orientale. Autoritatea pe care o exercită factorul otoman în Țările Române se concretizează atât prin angajarea lor într-o relație de tip suzeran-vasal, cât și prin fascinația modelului oriental. Cea dintâi condiție de existență, și anume subordonarea politică, face să funcționeze anumite coerciții. De pildă, este considerată inoportună renunțarea la costumul oriental. Explicația acestui fapt rezidă în valoarea simbolică ce i se atribuie adoptării portului apusean: acesta devine echivalentul unei revizuiri a concepțiilor și a afinităților politice. Cât despre autoritatea conferită de prestigiu, aceasta se reflectă în imitarea grupurilor dominante, a elitelor sociale și politice greco-turce. Cel puțin până spre finalul secolului al XVIII-lea, Constantinopolul întruchipează modelul de civilizație, reperul social. O altă condiționare constă în menținerea „stărilor", a condițiilor oneroase pentru clasa țărănească și a privilegiilor de tip feudal, pentru membrii elitei sociale.

Sus-menționatele condiții de existență se reflectă în *habitus*, ansamblu coerent și unitar de dispoziții, cuprinzând: intenția de a reitera prestigiul și strălucirea curții otomane, cu scopul sancționării pozitive a autorității grupului dominant de la nivelul societății românești; perpetuarea unor mentalități retrograde, propensiunea către delectare, dualitate, materialism.

Practicile, produse ale *habitusului*, rezidă în expunerea ostentativă a luxului, separația sexelor și menținerea unei demarcații rigide între clase, în practicarea unor ritualuri de sorginte otomană, în senzualitate, oportunism și întreținerea unor relații familiale, sociale și politice inautentice, în corupția generalizată.

Consecință a acestor determinări multiple, *stilul de viață fanariot* este o modalitate de reprezentare prin: obiecte, cutume (modalități de a face), mentalități, ritmuri, limbaj.

Poate mai mult decât orice altă formă de reprezentare, grație capacității lor de a satisface o dublă condiție – materialitatea și vizibilitatea –, obiectele funcționează ca marcatori ai poziției ocupate în ierarhia socială. Diversele categorii de obiecte alcătuiesc ceea ce Marriele Macé, preluând formula lui Hippolyte Taine, numește „draperie umană": „La <<draperie humaine>>, que l'expression est frappante! Elle rend justice à un besoin général de beauté, et fait songer qu'il existe un plan unifié de l'apparaître […]. Au-delà de la seule maison, toutes sortes d'entours matériels font en effet le séjour de la vie sociale." (Macé 2016: 168) Haine și podoabe, accesorii, instrumente, mobilier și arhitectură servesc preocupării capitale a aristocrației române din epoca fanariotă: afirmarea și menținerea locului privilegiat deținut în topografia socială.

Vestimentația și bijuteriile, acoperind și ornamentând corpul uman, posedă în cel mai înalt grad capacitatea de a semnaliza un statut, de a indica includerea purtătorului într-un grup și, totodată, de a-l distinge pe acesta de cei care aparțin altor categorii sociale. Frivoli și orgolioși, membrii elitei sociale din Țările Române sub fanarioți pun mare preț pe aceste forme de reprezentare. Costisitoarele lor veșmintele croite după moda constantinopolitană atrag prin coloritul viu (în special cele feminine) și prin calitatea materialelor: blană naturală, mătase fină, stofă delicată, brodată cu fir metalic.

La Nicolae Filimon, descrierea vestimentației personajelor se realizează sistematic, ceea ce concordă perfect cu sarcina de arhivist pe care și-o asumă scriitorul. Parcurgând aceste descripții, sesizezi, inevitabil, un deficit de stil sau, mai corect, un deficit de *stil frumos*. Romancierul este preocupat mai degrabă de înregistrarea specificului costumului oriental, decât de realizarea artistică. Andronache Tuzluc apare „îmbrăcat cu antiriu de cutnie ca gușa porumbelului, încins peste mijloc cu un șal de Țarigrad, cu işlicul în cap și învelit până la ochi cu o giubea de postav albastru, blănită cu blană de râs" (Filimon 2009: 32). Răspunzând invitației la curte, pe care i-o adresează principele Caragea, banul C se prezintă în fața acestuia îmbrăcat „cu anteriu de atlas vișiniu, încins cu șal de Țarigrad, cu biniș de postav albastru-închis, încălțat cu meși și papuci de saftian galben, la brâu cu hanger de aur, iar în cap cu un gugiuman (căciulă) de samur cu fundul roșu" (*ibidem:* 40). Apariție

episodică, amantul Duducăi se înfățișează „cu anteriu de șamalagea morico, cu fermenă de croazea pembe, încins cu un șal pătlăginiu și legat la cap turcește cu un taclit în vărgulițe" (*ibidem:* 74). Invariabil, anteriu, șal, un accesoriu pentru acoperirea capului și precizări de ordin cromatic. Nimic mai mult, dar suficient pentru a salva de la uitare un stil vestimentar desuet la 1860. Ca pentru a fixa informația, autorul o pune pe Duduca să recapituleze componența costumului bărbătesc purtat de boierii epocii fanariote: „te văz îmbrăcat bine, cu giubea, cu anteriu, cu fermenă, cu papuci galbeni și cu fes de Țarigrad […] Să lepezi aceste haine boierești și să te îmbraci cu haine de fecior prost." (*ibidem:* 68)

Papucii galbeni, pe care îi menționează Duduca în tentativa de a-și umili adversarul, au valoare emblematică. Nu doar reprezintă o imagine recurentă – Tuzluc, părăsind locuința iubitei sale, este însoțit de servitorul care cară tutunul și papucii galbeni ai stăpânului; intrând în audiență la Alexandru Ipsilanti, Dinu Păturică își înlocuiește cizmele cu papuci galbeni; la fel este încălțat în *Zoe,* nuvela lui Costache Negruzzi, Iancu B., ca și elegantul Dan Brașoveanu Doicescu din *Manuscrisul fanariot* al Doinei Ruști –, ci simbolizează ritmul leneș care organizează existența boierilor români din secolul fanariot, retragerea în interior, moliciunea, inactivitatea și, prin extensie, dezeroizarea și efeminarea.

Plăcerea de a descrie costumul masculin, ingredientul lipsă din textul lui Nicolae Filimon, devine voluptate în romanul Doinei Ruști. Universul *manuscrisului fanariot* privilegiază un *etos* de croitor, care este cel al protagonistului, Leun. Naratorul adoptă adesea perspectiva acestuia, străin și observator obiectiv al unui mediu nou. Dar inclusiv când nu vede lumea prin ochii croitorului Leun, naratorul își focalizează atenția asupra acelorași aspecte, înregistrând cu acribie țesături, texturi, croieli, culori care se armonizează, imprimeuri, nuanțe.

Capricios și foarte atent la detalii, boierul Dan Doicescu face dintr-o acțiune uzuală, îmbrăcarea cotidiană, un adevărat ritual, care angajează o mulțime de servi – perdelegiul, chelăreasa, rufăreasa, camerista și alte persoane aflate în serviciul său. Boierul își alege o pereche de șalvari galbeni, dintr-un material răcoros, un anteriu cu dungi verzi, „o mantiluță scurtă, din mătase" (Ruști 2016: 20) (stranie opțiune a autoarei, dat fiind faptul că mantila era o piesă vestimentară din garderoba feminină). Mai pretențios se dovedește în privința accesoriilor: ar fi preferat un șal de ghermeșit, dar pentru că este indisponibil, solicită unul de Malta. Șosetele purtate pe sub papucii galbeni de piele sunt dintr-un bumbac fin, iar potcapul asortat cu mantila îi conferă o notă de eleganță printr-un detaliu: „marginea cărămizie, ușor ridicată în față, ca o coroană regală" (*ibidem*). Savoarea textului vine din faptul că personajul nu îi apare lectorului direct îmbrăcat, ci procesul este redat în dinamica sa, reliefând reacții, senzații, relații, construindu-se, cu alte cuvinte, în locul unei descrieri, o secvență narativă în care descripția pune în valoare fiecare piesă vestimentară. Autoarea pare a intui faptul că întotdeauna un film va vehicula mai multe semnificații decât o poză.

O imagine recurentă în romanul Doinei Ruști, aceea a mulțimii eterogene de mahalagii bucureșteni privite panoramic, privilegiază un anumit element vestimentar – accesoriul care acoperă capul –, redat în varietatea sa multiformă și policromă: „răscrucile păreau înflorite de fesuri, işlice, taclituri și chipie nemțești, în toate culorile cunoscute, de la turcoaz la carmin sau la pătlăginiul care scotea șiruri de lacrimi" (*ibidem:* 58). Căciula indică situația socială a purtătorului, în special prin dimensiunea ei. Işlicul, purtat inițial de membrii aristocrației române, pătrunde treptat și în clasele inferioare din mediul citadin, consecință a tendinței subordonaților de a-i egala pe sus-puși. Astfel se explică măsura pe care o adoptă Leun când dobândește faimă de croitor, aceea de a-și comanda un işlic imens, care îl face să se simtă ridicol, dar îi atestă o oarecare stare materială. Și tot astfel se justifică, poate, alegerea potcapului, implicit, abandonarea işlicului, de către rafinatul Dan Doicescu, orgolios descendent al unei vechi familii boierești, pentru care tendința de egalizare a claselor nu era altceva decât o idee absurdă.

Pumnalul cu încrustații de smarald și punga cu bani, confecționată din piele și fir auriu, desăvârșesc eleganța tânărului boier. Aspectul lor luxos le încadrează mai curând în categoria podoabelor. Pumnalul, cel puțin, își pierde complet utilitatea, în cazul său prioritizându-se *forma*, în detrimentul *funcției*, semn al *stilizării existenței* despre care scrie Pierre Bourdieu. În mâinile boierilor români din timpul fanarioților, un alt obiect cu destinație practică, din sfera religioasă de această dată, rozariul, devine un accesoriu de lux – prețiozitatea materialelor din care se confecționează mărturisește în acest sens. Personajele recurg la manipularea mătăniilor când traversează momente de tensiune: Dinu Păturică, absorbit de planurile fraudării lui Tuzluc, este înfățișat „învârtind pe degete niște mătănii de chihlimbar, ca să gonească mulțimea gândurilor ce-l preocupau" (Filimon 2009: 150), iar Iancu B., cinicul personaj al lui Costache Negruzzi, primind vestea viitoarei sale paternități, „s-a posomorât, a băgat mâna în buzunar, și scoțând niște metanii de coral de vr-o doi coți de lungi, începu a se juca cu ele, preîmblându-se în lung și în larg prin mica cămăruță" (Negruzzi 1997: 19). Dacă în exemplele anterioare, mătăniile își mai pastrează o oarecare *funcție*, nu cea inițială, evident, pentru că niciunul dintre personaje nu este surprins în vreun moment de dialog cu divinitatea, ci una cât se poate de profană, vizând atenuarea stresului, în *Calpuzanii* lui Silviu Angelescu, frumoasa Smaranda Șarkan, care, cu prilejul unei întâlniri amoroase, își completează distinsa înfățișare cu „un șirag de mătănii de mărgean roșu, legate-în aur" (Angelescu 1987: 117), atribuie obiectului o valoare strict decorativă. Putem afirma că evoluția pe care o înregistrează acest obiect în privința finalității sale se integrează unui fenomen general de la nivelul societății române din epoca tranziției spre modernitate, și anume, laicizarea gândirii, cu efectele sale conexe, materialismul și frivolitatea.[1]

Deșertăciunea *high-life*-ului bucureștean din vremea fanarioților, de această dată concepută ca parte integrantă a unei estetici a răului, a urâtului și a degradării umane, revine în romanul românesc odată cu *Principele* lui Eugen Barbu. Boierii sunt oamenii-porci, lacomi și primitivi, iar soțiile lor se disting prin luxură, exces de vanitate și invidie. Parada rochiilor și a bijuteriilor, ocazionată de carnavalul sabatic pe care îl organizează Principele, sub îndrumarea lui Ottaviano, compune o scenă de gen în care bogăția ostentativă este epurată de orice formă de splendoare. Jocul rivalităților în care se antrenează aristocratele române transformă bijuteriile pe care le afișează în adevărate arme. Podoabele nu mai au menirea de a potența frumusețea sau eleganța, ele devin instrumente într-o confruntare a orgoliilor: „Scânteiau pietrele grele, scumpe cât o moșie ori o mină de sare, năucitoare, fanatice, cu o grea și mohorâtă strălucire, ori de pucioasă, ori de foc mocnit, toate strângând în ele păcate grele ce aveau a fi ispășite în vreo zi sau în vreo viață. [...] în degete sticleau inele mari, grele ca lanțurile Iadului, iar în urechi mișcau ușor cercei cu picioare de paing, lucrate la Vizanț demult. Lanțuri de aur, nu nasturi de jilalț, leftișori subtili, în chip de gripsori, sălbile de zloți roșcați, brățările împletite parcă trăgeau cu ochiul singure de la gâturile, urechile și brațele femeilor. Diamanturile, rubinele, smaragdele cât oul de porumbiel se răsteau unele la altele într-o ceartă mută, secretă, plină de pizmă." (Barbu 2011: 162)

Bijuteriile scumpe, mai mult chiar decât hainele, care au și un scop practic, sunt obiecte de lux și marcatori ai prestigiului social. Într-o lume a orgoliului exacerbat, achiziționarea lor merită orice preț, inclusiv prețul falimentului, cum se întâmplă în cazul

[1] În romanul neterminat al lui Alecu Cantacuzino, *Serile de toamnă la țară*, mătăniile, anteriul și o anumită mentalitate sunt reminiscențele „vechiului regim", al cărui exponent este șătrarul Ion Criță. Acest bătrân care își amintește cu nostalgie de epoca lui Alexandru Ipsilanti, cu care fusese contemporan, când este provocat, printr-o întrebare lipsită de tendențiozitate a naratorului, a rememora circumstanțele ostile în care și-a împlinit iubirea în anii tinereții, devine brusc nervos: „Chiar mătăniile, ce le ținea de chiostec în mână, începură a se mișca și a desina în aer un cerc mai viu și mai voi, până când, lepădându-le pe masă deodată, el se sculă drept pe picioare [...]". (Alecu Cantacuzino, *Serile de toamnă la țară,* Ediție îngrijită, prefață, note și glosar de Liviu Grămadă, Dacia, Cluj, 1973, p. 42.) Obiectul apare și aici cu funcția deținută în textele lui Nicolae Filimon și Costache Negruzzi.

grecului Andronache Tuzluc. Deşi tocmai aflase că era în prag de insolvabilitate, postelnicul lui Caragea o încurajează pe Duduca să îşi aleagă „giuvaericale" din cutia cu marfă adusă de negustorul-cămătar Costea Chiorul. Imprudenta acţiune va contribui la ruinarea sa şi asta pentru că, în afară de naivitate, personajul mai are un defect: ambiţia. Pentru el este foarte importantă reprezentarea socială, de aceea este esenţial ca amanta lui să fie îmbrăcată şi împodobită somptuos. Şi într-adevăr, eleganţa acesteia va fi remarcată de către fiul principelui, cu prilejul premierei piesei de teatru *Italiana în Algir*. Înfăţişarea Duducăi nu se deosebeşte cu mult de cea a curtezanei de lux Arghira, prezentă la petrecerea dată de Păturică, cu prilejul sărbătorii Sfântului Andrei. Ambele poartă rochii din material scump – mătase şi catifea –, cu mâneci strâmte şi cu pieptul acoperit; colan cu paftale de aur sau cusut cu fir; fes şi sangulie (pânză fină) albă; colier şi cercei din aur, smarald, diamant, safir. Incontestabil, în descrierea vestimentaţiei şi podoabelor personajelor feminine, Nicolae Filimon probează mai multă artă şi interes pentru detaliu, decât în prezentarea costumului masculin.

Aici, la porţile Orientului, femeia este în mod obligatoriu nu doar frumoasă, ci şi ispititoare, lascivă. Smaranda Şarkan vine la întâlnirea cu Sotir „îmbrăcată numai în văluri străvezii" (Angelescu 1987: 116). Fascinaţia pe care o exercită nuditatea ghicită în spatele vaporoaselor veşmintelor orientale o accentuează strălucirea podoabelor: „cu un turban de voal sângeriu şi cu diamanticale […], la gât au avut multe şire de mărgăritare, iar peste braţe au mai avut un văl cusut pe margeni cu ţechini" (*ibidem*: 116-117). Tinereţea, frumuseţea, senzualitatea, dar şi sensibilitatea, contemplativitatea, tristeţea compun imaginea prototipică a femeii din Răsărit, pe care o ipostaziază Duduca, la prima sa apariţie textuală: „o femeie junǎ ca de douăzeci de ani, foarte frumoasă, şezând răsturnată pe un divan de mătase şi cu părul ei cel negru undulând în neorânduială. Cămaşa de borangic, singurul veşmânt ce acoperea trupul ei, era atât de transparent, încât lăsa să se vază un piept mai alb decât marmura, o talie de nimfă. Ea ţinea în mână o tamburǎ cu care se acompania. Ochii ei cei negri şi plini de văpaie amoroasă, absorbiţi acum în arzătoarele visări ce deşteptau în inima ei dulcele accente ale melodiei, păreau că cereau o dulce mângâiere la chinurile ce ea suferea. Cântul începu să devie din ce în ce mai slab; tambura îi căzu din mâini şi frumoasa junǎ adormi într-o poză atât de răpitoare, încât ar fi putut să piarză minţile celui mai stoic dintre filosofi." (Filimon 2009: 49) Fragmentul reprodus îşi găseşte un corespondent în pictura epocii: imaginea frumoaselor orientale dormind, meditând sau cântând la tamburǎ, instrument muzical propriu popoarelor răsăritene, este reiterată obsesiv de către artistul Theodor Aman, autor al unui grupaj de tablouri reprezentând odalisce plasate în ambianţe specifice.

Ambianţa sau habitatul, compus din arhitectură, mobilier, decoraţiuni, reprezintă metonimic stilul de viaţă al proprietarului. Reflectând anumite opţiuni, gusturi şi un stil, casa devine extensia individului, a doua haină a sa, care ascunde şi împodobeşte deopotrivă, reflectând o serie de tendinţe, de actualitate sau perimate, cu rădăcini autohtone sau alogene. Cu cât distanţa dintre specificul locului şi moda adoptată este mai mare, cu atât formele împrumutate posedă mai multă vizibilitate, cum se petrece la noi în secolul maximei apropieri a Ţărilor Române de Orientul otoman. Literatura dedicată epocii reţine în mod fidel configuraţia spaţiului de locuit, facilitând recunoaşterea unui stil de viaţă, comunicat prin intermediul obiectelor.

La nivel arhitectonic, unica inovaţie orientală pe care o consemnează textul literar este chioşcul, o construcţie destinată relaxării, odihnei, taifasului. Locuitorii capitalei din *Manuscrisul fanariot*, deosebit de implicaţi în viaţa individului şi a cetăţii, folosesc chioşcul ca punct de observaţie: „Orice bucureştean cu ceva stare avea lângă poartă un foişor, aranjat cu divan şi perne de mătase, de unde urmărea în tihnă mişcarea oraşului." (Ruşti 2016: 86) Palatul domnesc construit de principele Caragea conţine, pe faţada dinspre Podul Mogoşoaiei, „un balcon în formă de chioşc turcesc, mobilat cu divanuri şi laviţe tapiţate cu

catifea roșie, în care venea adesea principiele de-și lua cafeaua și ciubucul, privind spre trecători" (Filimon 2009: 41). Inclusiv Banul C, exponent al românismului, personaj cu o atitudine vădit ostilă față de conducerea alogenă, are pe domeniul său „un pavilion lucrat în stil oriental", amenajat pentru a asigura confortul, cu „o sofa de postav roșu cu ciucuri albi de Veneția" (*ibidem:* 38-39).

Nelipsit din foișoare, divanul deține, în interioarele boierești, o importantă funcție practică, fiind obiectul de mobilier pe care se doarme, se mănâncă sau se conversează. Uneori, apare în dublu exemplar, ca în camera de primire a oaspeților, de la Andronache Tuzluc, și ca în odaia din subsolul aceleiași case, în care Dinu Păturică organizează propria petrecere, concurându-și stăpânul și întrecându-l în dovezi de opulență. Chemată de Dan Doicescu pentru un interogatoriu pe tema relației dintre ea și Leun, țiganca Maiorca își găsește stăpânul „pe divanul cel mare […] răsturnat, cu spatele proptit de șapte perne" (Ruști 2016: 240). Imaginea boierului (a sultanului sau a înaltului demnitar turc) întins pe canapea și afundat în perne personifică idei precum autoritatea și bunăstarea, obiectelor atribuindu-li-se astfel, în afara funcției practice – susținerea trupurilor –, și o valoare simbolică: ele exprimă un statut și un stil de viață ce decurge din acesta, definit prin tihnă, huzur, capriciu.

Exista și un mod specific de a decora pereții. Îl întâlnim în camera lui Dinu Păturică, cea de mai târziu, când personajul posedă resurse materiale suficiente pentru a-și compune un decor aristocrat, nu odaia de ciubucciu care îi fusese alocată la sosirea sa în casa lui Tuzluc: „Zidul de lângă pat era acoperit cu un covor de Brussa, pe care stau spânzurate în cuie o pușcă arnăutească ghintuită, legată la mașină cu o sangulie cusută cu fir, și două părechi pistoale băgate în tocuri de piele, ornate tot cu fir. Mai jos, tot pe acel perete erau atâtnate două săbii turcești cu mânerele de sidef, iar în mijlocul lor era așezat un cauc oltenesc de hârșie neagră de miel, al cărui fund era cusut cu fir de cel bun peste postav roșu și lăsa să atârne în jos o fundă de fir lucrată cu mare gust." (Filimon 2009: 125) Imaginea panopliei își află corespondentul într-un detaliu al taboului intitulat *Vechiul regim*, din creația aceluiași Theodor Aman. În *Manualul întâmplărilor*, dascălul de geografie Ioan spune povestea doctorului Elie Zotu, care, provocat la duel, „a ales drept arme două pistoale turcești de le ținea pe perete într-o odaie" (Agopian 2014: 89). Încercând să le verifice starea de funcționare, Zotu se accidentează (mortal, probabil), deși fusese avertizat în legătură „cu pistoalele turcești care stau pe perete când e cu încercatu'" (*ibidem*). Armele expuse au rol pur ornamental, ca și pumnalul-bijuterie al lui Dan Doicescu. Tentativă de a compensa moliciunea unei existențe lipsite de fapte și idealuri mărețe? Simplă modă de sorginte turcească? Probabil, și una, și cealaltă, însă oricum ar fi, indiscutabilă privilegiere a *formei*, în detrimentul *funcției.*

Și în *Enigma Otiliei, stilizarea existenței* prin supralicitarea *formei* se efectuează odată cu recuperarea Orientului la nivel ornamental. Dormitorul din apartamentul lui Leonida Pascalopol, situat într-o clădire somptuoasă din apropierea Bisericii Albe, se distinge prin stilul decorativ: „În loc de pat în dormitor, avea o sofa joasă enormă, care ocupa o porțiune de odaie. Un mare chilim vechi, de bună calitate, în culori dulci de otavă, o acoperea. Peretele din fund era învelit într-un vast cașmir de care atârnau arme vechi: iatagane, pistoale cu mânere sidefate, o tobă de săgeți exotice. Pe o măsuță turcească, o mare tipsie de aramă ținea în mijloc un ibric oriental. […] Câteva scaune în X, încrustate cu sidef, erau răspândite de-a lungul pereților pe care atârnau mici picturi cu priveliști de pe Bosfor." (Călinescu 2020: 112) Reiterare nostalgică a atmosferei „vechiului regim"? Da, însă numai în litera, nu și în spiritul său. Pascalopol lămurește asupra originii sale mediteraneene: „Am în mine puțin sânge grecesc", le mărturisește el Otiliei și lui Felix. Dar omul este apusean prin formație și maniere. De o perfectă eleganță, „așa de rezervat și convențional" (*ibidem*), Pascalopol nu are nimic din familiaritatea și volubilitatea de la „porțile Orientului". Educația sa era occidentală: studiase în Germania și la Paris, iar elegantele sale dulapuri conțin „volume franțuzești,

nemțești, chiar englezești, multe tratând chestiuni serioase și de specialitate agronomică, medicină veterinară, economie politică. Erau și opere istorice și filologice și foarte multă literatură." (*ibidem*: 113) Modul în care este amenajat dormitorul (dar și casa de la țară, într-o variantă mai rustică) reprezintă un soi de tribut adus originii parțial levantine a personajului. Recuperarea Orientului rămâne însă un fapt de natură exterioară. Exotismul spațiului îndepărtat atrage atât cât să impună forme superficiale: un anumit stil decorativ. El nu fascinează într-o asemenea măsură încât să genereze un stil de viață. Ca și Pașadia, Pascalopol nu are „nimic balcanic, nimic țigănesc", este un apusean desăvârșit.

În *Manuscrisul fanariot*, boierul Dan Doicescu se afirmă drept colecționar de obiecte rare: „Una dintre bucuriile mari, moștenite de la primii Doicești, era să cumpere lucruri de o raritate totală. Tabachere, păpuși mecanice, cutii muzicale, fructe de care nu auzise nimeni. Tot ce era neobișnuit îi producea o mâncărime în suflet." (Ruști 2016: 17) Cunoscând pasiunea soțului ei, Manda Doicescu îi dăruiește, cu prilejul celei de-a 27-a aniversări, o meșă, obiect la modă, dar nu de serie, ci confecționat de meșterul florentin Fabio. Secvența pune în lumină vanitatea exponenților clasei boierești, interesul exagerat față de latura materială a existenței, dar și conceperea obiectelor ca formă de reprezentare, drept modalitate de exhibare a prestigiului social.

Demersul distinctiv al elitei sociale române din secolul fanariot se efectuează nu doar prin intermediul obiectelor, ci și prin cutume – forme de *loisir*, modalități de a mânca, de a sta, de a se deplasa, de a chema servitorii, de a saluta etc. –, prin ritmuri, idiolect și reflexe mentalitare: inautenticitatea relațiilor familiale, sociale și politice, spiritul tranzacțional, conceperea căsătoriei drept contract social, corupția, servilismul, goana după ranguri și funcții, orgoliul de castă, gândirea magică.

BIBLIOGRAPHY

1. Agopian, Ștefan, *Manualul întâmplărilor*, Polirom, Iași, 2014.
2. Angelescu, Silviu, *Calpuzanii*, Cartea Românească, București, 1987.
3. Barbu, Eugen, *Principele*, prefață de Henri Zalis, Curtea Veche Publishing, București, 2011.
4. Bourdieu, Pierre, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, translated by Richard Nice, Routledge&Kegan Paul Ltd, London, 1998.
5. –, *Simțul practic*, traducere de Rodica Caragea, postfață de Mihai Dinu Gheorghiu, îngrijitor ediție: Dan Lungu, Institutul European, Iași, 2000.
6. Cantacuzino, Alecu, *Serile de toamnă la țară,* Ediție îngrijită, prefață, note și glosar de Liviu Grămadă, Dacia, Cluj, 1973.
7. Călinescu, George, *Enigma Otiliei*, prefață de Oana Soare, ediție îngrijită, referințe critice și fișă biobibliografică de Lucian Pricop, ediția a 3-a, Cartex 2000, București, 2020.
8. Filimon, Nicolae, *Ciocoii vechi și noi*, prefață de Vasile Morar, Litera Internațional, București, 2009.
9. Jousset, Philippe (coord.), *L'Homme dans le style et réciproquement*, Presses Universitaires de Provence, 2015.
10. Macé, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Éditions Gallimard, 2016.
11. Negruzzi, Costache, *Păcatele tinereților*, tabel cronologic, studiu introductiv și repere critice de Lucian Pricop, Editura Național, București, 1997.
12. Ruști, Doina, *Manuscrisul fanariot*, Polirom, Iași, 2016.
13. Weber, Max, *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, traducere de Ihor Lemnij, postfață de Ioan Mihăilescu, Humanitas, București, 1993.

GEORGE COȘBUC, ILLUMINIST REFERENCES IN FOLK CREATION

Lili Vârtopeanu (Mocanu)
PhD Student, University of Pitești

Abstract:The scholars of the Ardelean School were using for the Enlightenment of the masses, scientific instruments and techniques from the western culture, which they popularized for the ardelean villagers. George Cosbuc insisted on showing them, firstly, the priceless value of his own works in the field of ethnology and the literary folk .For several decades, before and, after in parallel with his original creations he versified and worked on an impressive number of fairy tales, legends, ballads and sayings, publishing from the most simple versifications to works that rise to the rang of masterpieces. This study aims to analyze the activity of the ardelean poet from the perspective through which such purpose was achieved.

Keywords: obscurantism, myth, epic, narrative scheme, Enlightenment

1. Iluminismul, ca mișcare culturală, s-a desfășurat multă vreme în Transilvania și după Școala Ardeleană. Principiul transferului de cultură cu instrumentele rațiunii, avea ca scop, în primul rând, trezirea rațiunii înseși și, în al doilea rând, ridicarea celor „luminați" astfel de la un nivel de viață obscur, până la constituirea lor ca forță cetățenească în configurația democratică a statului.

Sigur, George Coșbuc nu a înființat ca Gheorghe Șincai 376 de școli sătești, ca participare la emanciparea culturală a satelor, dar se poate spune cu certitudine că, versificând multe basme, legende, povești și snoave populare, a militat pentru emanciparea poporului prin propria creație, scoțând în evidență valoarea acesteia prin punerea în complementaritate cu cea cultă.

Propunându-și o emancipare totală, atât prin știință, dar și prin muncă, școlarii ardeleni, alături de manualele școlare, de tratatele de istorie, de cărțile de religie, popularizau și numeroase aspecte din tehnologiile noi agricole, zootehnice, apicole, medicale. George Coșbuc se îngrijește, încă din tinerețe, de o altă categorie profesională, de acea „artă poetică ambulantă a satului, învățând pe fete cîntece, iar pe feciori diferite strigături ocazionale, întrecându-se în improvizații cu bardul satului" (Fochi, 1971, p. 13).

Iluminismul a însemnat în primul rând, o eliberare, devansarea unor închistări, a unor superstiții anchilozante, care stăteau în fața forțelor rațiunii, întunecând-o. În acest sens, Gheorghe Șincai a scris, adaptând un model german (J. H. Helmuth), *Învățătură firească spre surparea superstiției norodului,* în care pune în contrapartidă cu explicarea rațională a fenomenelor din natură și din viața oamenilor, credințele obscure, superstițiile, practicile magice, vrăjitoriile. S-a spus că astfel „el devine un pionier în folcloristică" (DGLR, V, 2007, p. 566).

Această direcție a fost urmată toată viața și de George Coșbuc. Astfel, după 1907, când la Ministerul Cultelor și Instrucțiunii este numit referendar al cercurilor culturale sătești (era șef al Biroului de control al activității extrașcolare) ține conferințe cu aceeași tematică dezvoltată mai înainte de Gheorghe Șincai. În 1909, publică la rândul lui o broșură cu titlul *Superstițiile păgubitoare ale poporului nostru*.

2. Interesant este că critica şi istoria literară, când abordează activitatea iluministă a poetului, nu discută, de regulă, de activitatea lui de versificator, care, în esenţa ei, era o activitate de popularizare. Or, aceasta ocupă un loc important în viaţa şi activitatea poetului. Se ştie că abia după şederea la Sibiu, în cercul tribuniştilor (1887 – 1889), poetul a început să creeze şi poezie originală, abordând, în multe din transfiguraţiile sale, aspecte definitorii din viaţa satului.

Prin activitatea de versificare, George Coşbuc a urmat întotdeauna principiul estetic, de a pune în lumină valoarea creaţiei populare, pentru edificarea conştiinţei creatorului prim. Astfel, când Vergiliu publică volumul *Georgicele* (traduse de poet în limba română abia în 1906, dar cunoscute încă din perioada studiilor), după modelul anterior cu 7 secole al lui Hesiod (*Munci şi zile*), obiectivele lui, pentru că ciclurile se repetă, se regăsesc şi în perioada lui Coşbuc: „Această inspirată laudă a gliei strămoşeşti (...) regenerare şi reînsănătoşire a climatului moral, într-o societate istovită şi derutată" (Tohăneanu, 1997, p. 12). Aceste similitudini explică de altfel traducerea operei, nu înainte de traducerea *Eneidei* şi a altor creaţii din literatura sanscrită (*Sacuntala* de Kalidasa şi *Antologie sanscrită* (adepţii teoriei mitologice căutau rădăcinile miturilor actuale în dimensiunile lor indo-europene).

Se oferea, se pare, prin aceasta, o probă că literaturii inspirate din viaţa satului îi este deschisă calea spre valorile perene ale literaturii universale. În acelaşi timp, era o edificare a vieţii satului înseşi şi a mentalităţii rustice, care trebuia să devină conştientă de valorile ei.

Principiul estetic a fost aplicat de George Coşbuc inegal, în sensul că nu toate versificaţiile lui au aceeaşi valoare. Şi aceasta nu în ceea ce priveşte exigenţele metrice. Cu puţine stângăcii, mai ales la primele versificaţii, Coşbuc devenise un adevărat maestru versificator, calitate care i-a fost recunoscută de multe ori de critica literară.

Dar implicarea lui în creaţia populară nu era aceea de simplu versificator al basmelor, poveştilor, snoavelor etc. Se pare că aceasta era concepută ca o fază pregătitoare. Din afirmaţiile sale se poate observa că a urmărit două obiective mai importante: unul faţă de creaţia populară înseşi şi unul faţă de destinul său literar.

Faţă de creaţia literară, poetul nu s-a mulţumit să aducă la lumină într-o formă poetică opere reprezentative ale folclorului literar, ci chiar să ofere literaturii şi culturii române epopeea naţională pe care spera să o reconstituie din diversitatea operelor întâlnite. Astfel, în prefaţa la volumul *Fire de tort* (1896), afirma: „De când am început să scriu, m-a frământat ideea să scriu un ciclu de poeme cu subiecte luate din poveştile poporului şi să le leg astfel ca să le dau unitate şi extensiune de epopee" (p. 168).

Acest lucru era necesar, cu atât mai mult cu cât încercările altor scriitori eşuaseră (Ion Heliade Rădulescu – *Mihaida*; Dimitrie Bolintineanu - *Traianida*; Constantin Negruzzi - *Ştefaniada* etc.). Proiectul lui George Coşbuc era realizabil şi aceasta mai ales graţie talentului său de versificator şi vocaţiei de cercetător de folclor. În alte culturi, în mod similar, acest lucru fusese finalizat. Astfel, în 1835, filologul (medic, folclorist) finlandez, Elias Lönrot a reuşit să reunească basmele, baladele, miturile nordice în celebra epopee *Kalevala* (cf. *Kalevala*, 1974). Numele eroului Kalevala a devenit simbol naţional, iar ziua publicării epopeii, într-un context similar cu cel al Ardealului (doar imperiile difereau: Imperiul Austro-Ungar, Imperiul Rus), a devenit ziua naţională a Finlandei.

Comparând opera literară Kalevala cu mitologia popoarelor nordice, se pot observa straturile de semnificare operate de Lönrot printr-o detaşare simbolică marcată de un puternic specific naţional.

În mitologie pot fi regăsite multe dintre aşa-zisele „încercări" stabilite de Stith Thompson pentru structurile narative ale creaţiei folclorice, dar mai ales similitudini cu secvenţe din folclorul românesc: mitul construcţiei se întâlneşte atunci când este vorba de zidurile Asgardului; de asemenea se vorbeşte despre legenda soarelui şi a lunii, căsătoria

fetei, cu riturile de inițiere pentru peținorii obstrucționați, furtul merelor fermecate, omorâtorul de balauri etc. (cf. Morogan, 1992, p. 11, 46, 53, 106).

Coșbuc nu a reușit din mai multe cauze: primul și, poate cel mai important, era, se pare, metoda mitologică însăși, conform căreia poetul trebuia să identifice în subtextul fiecărui basm sau al fiecărei balade, reminiscențele lor indo-europene. Distanța era prea mare în timp și semnificațiile acestea majore trebuiau vehiculate fie de eroii din folclorul românesc, fie de eroii din istoria noastră națională, ale căror fapte de vitejie nu erau cu nimic mai prejos decât cele ale eroilor din epopei. Conform metodei adoptate, invocase impedimentele mai importante: „nu tot ce este fapt istoric poate să fie cântat. Când eroul epopeii este persoană istorică, poetul nu poate să înșire orice fapte ale eroului, ci numai pe cele potrivite acțiunii epopeii ... O epopee românească, al cărui erou ar fi Ștefan cel Mare sau Mihai Viteazul n-ar putea să reușească din cauza lipsei de tradiție" (ms. 5.300, *Despre epopee*, p. 5-6, apud Fochi, 1971, p. 92).

O altă cauză pare a fi, de asemenea, considerația publică a îndeletnicirii de versificator, care nu-i conferea bardului statutul de poet. Mult mai apreciată era meseria de traducător (pentru care primise, cum s-a văzut, și un premiu al Academiei), întrucât, prin traducere, acesta participa în mare măsură, la recreerea operei. Or, Coșbuc tradusese masiv din poezia germană, *Eneida* lui Vergiliu, *Sacuntala*, *Divina comedie* a lui Dante etc., fiind unul dintre cei mai buni traducători ai epocii sale.

Făcându-și ucenicia ca versificator și chiar ca traducător, poetul nu putea să asiste la spectacolul măreț al altor opere fără să-și descătușeze propriul talent. Polarizarea se produce în cei doi ani cât a stat la *Tribuna* (1887 – 1889), considerați poate, de aceea, de poetul însuși, „anii cei mai rodnici "ai vieții sale: alături de versificări și de poezii adaptate sau influențate din alte literaturi, acum îi apar și 10 poezii originale, cu subiecte din viața satului, în care dă măsura adevăratului său talent.

Renunțând din posibilele motive anunțate (poetul însuși invocase, puțin credibil, diversitatea metrică a liricii populare) la reconstruirea unei epopei, poetul a început și până la urmă a reușit, să creeze monografia lirică a universului rustic românesc, expresia cea mai directă a specificului național (cf. Stroia, 1967, p. 14).

În timpul studiilor de la Năsăud și de la Cluj, activitatea dominantă a fost cea asumată de versificator. La Sibiu și, ulterior, la București a început și s-a impus prin activitatea de poet original.

2.1. Activitatea de versificator a lui Coșbuc s-a desfășurat asupra textelor de basm, balade, legende, povești și snoave. Este, în esență, o activitate de tip iluminist, deoarece prin publicarea lor le-a redat circuitului public în haine noi, scoțându-le în evidență valoarea. În felul acesta, poporul era edificat prin propriile valori.

Că această creație era deosebit de importantă a aflat din manualele școlare. Iluminiștii, în această direcție, plecaseră de la teoria naționalismului cultural a lui Herder, prin care se cerea ca literatura să se inspire din viața poporului, întrucât acesta era depozitarul sufletului etnic. Această teorie era cunoscută și de profesorul Grigore Silași, de la Universitatea din Cluj și acesta, se pare, influențase decisiv programele școlare din manualele de liceu după care studiase George Coșbuc la Năsăud. În ele se consemna: „nu poate fi un mijloc mai interesant și mai sigur de a cunoaște forțele morale și intelectuale ale unei națiuni, decât numai prin literatura poporală" (cf, Fochi, 1971, p. 22).

De aici decurge criteriul estetic care ghidează întreaga activitate de prelucrare a folclorului. Aceasta presupune mai multe acțiuni, în pregătirea laboratorului poetic. În primul rând, era o operație de selecție a unor opere reprezentative, atât în conținut, cât și în formă. În al doilea rând, era acțiunea de înfrumusețare prin versificare, pe care o presupunea prelucrarea. Înfrumusețarea era, de fapt, o actualizare a textului, o aducere în acord cu sensibilitatea contemporană, ceea ce îi asigura receptarea. În felul acesta se intra în acord cu

legea mutațiilor valorilor estetice, teoretizate, mai târziu, de Eugen Lovinescu. Chiar Alecsandri, în calitatea lui de culegător de folclor, a simțit nevoia punerii în acord a textelor, baladele, cânticele sale bătrânești fiind „adunate și îndreptate".

Un alt aspect al prelucrării ține de atmosfera patriarhală, idilică, luminoasă, optimistă a majorității operelor sale. Ea nu este, totuși, lipsită de realism și, atunci când transfigurează fapte istorice (volumul *Cântece de vitejie*) sau conflicte sociale (*Noi vrem pământ*), tonul poeziei se adaptează mesajului transmis.

În didactica modernă, acțiunea de a forma conștiința discipolilor prin exemple pozitive este cerută de principiul luminozității. Într-o astfel de situație se afla poetul în procesul de edificare a conștiinței etnice.

S-ar putea spune că poetul este, în ceea ce privește realismul, selectiv.

În versificări și chiar în poezia proprie, primează atmosfera idilică (lucrul nu este valabil, cum se va vedea, în conferințele sale, în care combate obscurantismul, în care exemplele și interdicțiile asumate sunt de un realism foarte crud).

Același lucru se întâmplă și în versificări de tipul *Draga mamei*, în care conflictul implică o practică magică ce conduce la moartea cvasi-gratuită a personajelor implicate. S-a arătat chiar (în ideea că iluminismul însemna epurarea mentalității populare de practicile malefice) că „poemul *Draga mamei* e important, deoarece, aici pentru prima dată, poetul exprimă clar ideile sale iluministe de condamnare a unor practici populare retrograde... program pe care îl va urmări apoi întreaga viață" (Fochi, 1971, p. 18).

Interesant este că tema morții apare și într-o idilă cu tematică similară a lui Teocrit, *Vrăjitoarele*, în care amenințarea este pusă tot sub semnul zeiței morții (Hecate), care vine „Printre morminte de morți și prin cheaguri de sânge" (Teocrit, 1969, p. 8). Dar, în perioada în care scria Teocrit, credințele, superstițiile, vrăjitoriile erau în modul obișnuit de viață al oamenilor. De aceea, disputa erotică, chiar dacă nu se rezolvă, nu cade în tragism. Iubita își invită infidelul la porțile Iadului, îl amenință cu tăria otrăvurilor, își ia adio de la aștri. Dar în final nu se știe ce s-a întâmplat.

Dimpotrivă, Coșbuc angajează chiar personajele să le condamne și, parcă în manieră naturalistă pune lectorul în fața câtorva morți succesive. Pe acestea toți le condamnă, dar mai înainte nu au făcut nimic pentru a le împiedica, în „respect", se pare, față de forța vrăjii.

Dar dacă sursa pe care o traducea Coșbuc conține chiar pasajele tragice și o parte din oameni chiar le condamnă prin blesteme, se poate identifica în text fondul bun, ca suport al unei viitoare îndreptări.

Există însă alte basme (*Tulnic și Lioara*, de exemplu), în care se întâlnesc elemente dramatice fără să fie implicate neapărat practici obscurantiste, pe care versificatorul Coșbuc nu le modifică, ci le expune în toată complexitatea lor, determinat, se pare, de faptul că întâlnise astfel de motive în multe balade medievale germane. Ținând cont de apartenența acestora la romantism, criticul literar George Călinescu îl încadrase, cum s-a văzut, la micul romantism provincial (Călinescu, 1982, p..583).

2.1.1. Versificarea basmelor a fost activitatea cea mai consistentă a poetului, ea fiind strâns legată de tentativa de reconstrucție epopeică a eposului popular.

Activitatea de versificare nu a presupus întotdeauna o activitate fidelă de transformare metrică a textului. Au fost situații, cum se va vedea, în care poetul, la basm mai ales, a intervenit în sintaxa lui narativă, suprimând anumite funcții, după cum concepea structurile de așteptare ale lectorilor. Prin aceasta el s-a deosebit de Petre Dulfu, un versificator fidel, de mare succes în epocă. Acesta din urmă, a fost apreciat de Vasile Alecsandri (ulterior și-a dat teza de doctorat cu activitatea bardului din Mircești - cf. DGLR, 2004, p. 772). De asemenea, Dulfu a fost îndrumat de profesorul său celebru de la Universitatea din Cluj, Grigore Silași, pe care Coșbuc nu l-a mai prins (Petre Dulfu era cu 10 ani mai mare). A fost premiat pentru activitatea de folclorist de Academia Română (în anul 1907, pentru *Isprăvile lui Păcală*, dar

și pentru activitatea de traducător din greaca veche – 1902, cu cele două piese ale lui Euripide, *Ifigenia în Aulida* și *Ifigenia în Taurida*). Poate că și acesta a fost un imbold pentru George Coșbuc de a-și căuta un drum propriu într-o creație originală.

Activitatea cea mai amplă de versificator-popularizator a vizat în primul rând basmele, întrucât legătura lor cu epopeea era una consubstanțială. Spre deosebire de înaintașii săi care, în proiectele neterminate de epopee apelau la divinizarea eroilor și a evenimentelor mărețe din istoria națională (eroi și evenimente care erau deja fixate într-o anume formă în conștiința națională), George Coșbuc consideră basmele adevărate fragmente de epopee din care trebuia reconstituit întregul.

Experimentele ca versificator din prima parte a activității au condus la rezultate inegale. Astfel, în perioada de liceu (începând cu 1882) versifică *Pepelea* (cf. sl. *pepel* = cenușă) *din cenușă*, în care structurile limbii nu se acomodează de multe ori cu picioarele structurilor metrice, chiar dacă, încă de pe acum, poetul promitea a fi un foarte bun versificator.

Tot la nerealizări trebuie trecut și basmul-poveste *Fulger. Poveste în versuri*, din anul 1887, în care, în compensație la reducerea unor funcții importante din sintaxa narativă, sunt adăugate multe secvențe care țin de inventivitatea poetului.

Exercițiul de simplă versificare, cel mai potrivit unei astfel de activități este *Cetină Dalbă,* din 1889, în care poetul nu adaugă și nu suprimă; în plus, versificația e mult mai firească, anunțând perfecțiunea de mai târziu. Întrucât motivele principale ale acestuia au avut o circulație europeană mai largă, a fost analizat de George Călinescu în *Estetica basmului* (Călinescu, 1965, p. 214...) și de Ovidiu Papadima în lucrarea *Literatura populară română* (Papadima, 1968, p. 642-649).

George Coșbuc nu a putut însă, temperamental, să se păstreze în limitele unei astfel de versificări-școală.

Astfel, în multe alte basme, a intervenit în structura lor narativă. În *Fulger. Poveste în versuri*, de exemplu, abandonează funcțiile narative finale, fiind un basm fără sfârșit (or, se știe că finalul basmului are, de regulă, obiective didactice obligatorii). La fel, de o sintaxă narativă incompletă, se poate vorbi și în *Tulnic și Lioara*, din 1887.

Alte basme sunt parodii (*Un Pipăruș modern* – 1889; *O poveste veselă* – 1906).

În primul rând, prin parodie se reifică personajele de basm, care ar trebui să rămână fantastice, dar se ajunge, în contextul real în care se transferă personajul, la nelipsitele practici obscurantiste, de unde, din nou, direcția iluministă a mesajului.

Cel de-al doilea text parodie se ocupă de meteahna analogismului istoric (inițiată, așa cum s-a văzut, de istoricul grec Evhemerus, cel care a rămas în istoria culturii mondiale prin metoda oferită teologilor de a pune în derizoriu mitologia păgână). Există și situația în care sursele pe care trebuia să le versifice Coșbuc se cunosc mai mult sau mai puțin, dar care, prin mobilitatea funcțiilor narative și prin simplitatea schemelor combinatorii, par mai degrabă basme culte, create de poetul însuși după motive tradiționale, utilizând automatismele schematice.

În acest fel pot fi caracterizate basmele Teodolinda, din anul 1888, Ideal – 1896 și chiar Tulnic și Lioara – 1887.

Important este că doza de libertate și de creativitate pe care și-o asumă poetul l-a condus, cel puțin în cazul acestor ultime două basme, la realizări artistice de excepție.

Cu *Tulnic și Lioara* se marchează faptul că ucenicia lui Coșbuc în acțiunea de versificare a basmului popular (trecerea lui în structuri prozodice) a dat roade. Poetul nu a luat schema unui basm pe care s-o recompună într-o manieră personală. Se pare că basmul rămâne cantonat în două motive structurale: răpirea fetei de împărat (Lioara) și plecarea lui Făt Frumos (Tulnic), pentru redobândirea ei. În rest, întinderea considerabilă a textului se bazează pe numeroase extensiuni poetice. Astfel, portretul fetei de împărat, de regulă, în

basme, este schematic, compus din câteva simboluri convenționale (soarele, stelele, cerul, grâul, icoana...) după niște structuri mnemotehnice care să nu atenueze dinamica funcțiilor narative. În basmul analizat al lui Coșbuc el este extins la 14 rânduri, reluat în viziunea mamei de mai multe ori, într-un text cu o deosebită valoare poetică. Pe lângă simbolurile celeste, reminiscențe, se pare, din animismul primitiv, și de cele religioase, apare, neobișnuit în basme, și motivul psihologic: sublimul frumuseții stârnea dorul de a o admira încontinuu.

În basm, personajele, angrenate în funcții actanțiale, acționează într-o formă sau alta, conform rolului pe care-l au. Textul analizat se caracterizează mai degrabă prin enclave narative: la descrierea până la sublim a fetei de către cei doi părinți se adaugă discursul și portretele (unul la venire și celălalt la plecarea la luptă) ale lui Tulnic. Lamentațiile părinților amintesc de Ghilgameș, durerea fiind dusă până la paroxism. În schimb, de isprăvile lui Tulnic se află fie din vis, fie de la o prezicătoare: acesta nu trecuse pragul inițiatic (ascultarea de Sfânta Miercuri) și rămăsese blocat, timp de 3 luni, într-o stană de piatră.

Basmul lui Coșbuc este un basm modern. Între cele trei dimensiuni majore (durerea dusă la paroxism, frumusețea dusă la sublim și speranța până la halucinația împlinirii) se întinde un amplu spațiu psihic, cu nuanțe și profunzimi deosebite. Imaginile poetice sunt pe măsură: *pletele bălaie i-alunecă pe vântul frumoasei dimineți* (Coșbuc, II, 1958, p. 144 – în continuare se va marca numai numărul volumului și al paginii); *nor greu din zarea văzduhului se lasă* (II, p. 146); *zorii zilei dalbe tot vin și trec și pier* (II, p. 153); *creat din ceară și doruri sufletești* (II, p. 157); *gândirea troienită sub doruri uriașe* (II, p. 158).

Sigur, acest basm nu ar putea fi reprodus vreodată de vreun menestrel ambulant, ceea ce înseamnă că versificatorul abandonase impactul direct, oral, în comunitate.

Considerații se pot face și despre basmul *Ideal*, din anul 1886, unul dintre puținele basme incluse de poet în volumele proprii (*Fire de tort – Din Poveste*). Acesta a fost considerat piesa cu subiect folcloric cea mai reușită (Fochi, 1971, p. 139), dintre toate textele prelucrate de-a lungul întregii activități.

Spațiul psihologic, legat de așteptarea neîmplinită a unei iubiri fatale, vibrează și de această dată prin nuanțe și profunzimi: „descrierea ravagiilor sufletești pe care le provoacă această așteptare e absolut magistrală; constituie una dintre paginile cele mai adevărate psihologic și mai realizate poetic" (Fochi, 1971, p.139).

De fapt, comparând formulele în care se corelează substanța poetică cu structurile metrice, se poate spune că *Tulnic și Lioara* marchează despărțirea lui Coșbuc de statutul de versificator fidel al unui text preexistent și intrarea în spațiul poeziei proprii, prin rezolvarea ecuației dintre inspirație și creație. S-ar putea risca afirmându-se că, de fapt, poetul parcurge drumul până la actul poetic prim al menestrelului ambulant, numai că evaziunea poetică arată o înțelegere majoră a dimensiunilor estetice, învățate de Coșbuc la școala marilor literaturi (germană, italiană, greacă, latină, indiană), rescriind, prin traducerea unor capodopere, multe dintre valorile literaturii universale.

Meritul poetului, în linie iluministă, este că a dorit să conștientizeze creatorul și receptorul popular că operele lor pot aspira la înălțimea marilor valori.

2.1.2. George Coșbuc a versificat și legende, balade, snoave și povești, fiind atras de acestea în mod special întrucât, având o mobilitate structurală mai mare, deplasau raportul dintre inspirație și creativitate în favoarea acesteia din urmă, ieșind astfel din determinismul schemelor și funcțiilor narative ale basmelor.

2.1.2.1. Versificând legenda *Brâul Cosânzenei* în anul 1887, Coșbuc pare să nu renunțe la intenția sa de a da oricărui act legendar dimensiuni de epopee, în buna tradiție a școlii mitologice germane de a metamorfoza în mit forțele naturii. Totodată este prezentă și intenția iluministă, munca de versificare urmărind o înnobilare a legendelor, baladelor snoavelor și poveștilor românești în configurația de ansamblu a literaturii naționale.

Raportul dintre iubirea celestă (Luceafărul – la Eminescu; Soarele – la Coşbuc) şi cea terestră (Cătălin la Eminescu şi Făt Frumos la Coşbuc) are, în cele două opere traiectorii diferite: incompatibilitatea dintre protagonişti ce conduce la veşnicia şi superioritatea geniului; sacrificarea fetei, cu permanentizarea trăsăturilor ei de candoare şi puritate simbolizate de curcubeu. În *Brâul Cosânzenei*, în planul terestru, aceste calităţi sunt maculate (Făt Frumos descinge brâul), dar sunt salvate de Soare, care fură brâul şi-l regenerează la infinit în cer, irizând cu propria lumină semnele de suferinţă (stropii de ploaie sugerează lacrimile generate de regretul acestei pierderi).

Echivalarea brâu (semn al unei puteri/ valori) – curcubeu, prezentă în multe mitologii (cf. Chevatier, Gheerbrant, 1994, I, p. 420-423) este operată de poet în finalul poemului: *Furatul brâu e viu mereu,/ Când plouă vara câteodată,/ Un brâu de foc pe cer s-arată, /Iar noi îi zicem curcubeu* (II, p. 199).

Întrucât nu se cunoaşte o sursă folclorică din care s-ar fi inspirat Coşbuc, legenda curcubeului pare mai degrabă o operă originală. Poetul s-a imaginat, probabil în ipostaza originară a unui menestrel de geniu, asumându-şi şansa primă a unei creaţii.

Prelucrând legenda *Cicorii* în anul 1900, poetul se pare că a încercat să demonstreze că în folclorul românesc subzistă mai multe variante la *Luceafărul* eminescian. Pe de altă parte, variantele celest (divin) – terestru ale iubirii amintesc şi de *Metamorfozele* lui Ovidiu, când fata de împărat transcende prin metamorfozare într-o formă de viaţă inferioară, în care dependenţa de soare era direct determinată.

Depărtarea pământ-cer (una dintre incompatibilităţile invocate de fata de împărat), o transformă pe aceasta, în ipostaza de zi, în cicoare (cicoarea intră în folclor în definiţia ostensivă a albastrului: *albastru ca cicoarea*) simbolul albastrului cerului; caracterul veşnic călător (altă incompatibilitate dintre protagonişti) determină ipostaza de noapte (porumbelul care va însoţi mereu carul soarelui).

Acest lucru se întâmplă în mod fatal, chiar dacă fata e conştientă că, dacă va dispărea Soarele, va dispărea lumea însăşi chiar dacă stăpânul lumii (Dumnezeu, Demiurg) se arată nedumerit de faptul că astrul este neascultător: *Nu-nţelegi tu nici din gura/ Tatălui! Şi-ţi spui mereu* (II, p 557).

Faptul că Soarele reprezintă simbolul energetic al voinicului, pus mereu pe însurătoare, ameninţat chiar de incest (*Soarele şi Luna*), lucru mai puţin înţeles de folclorişti, îl apropie mult de zeii păgâni ai romanilor, bântuiţi şi ei de păcatele lumeşti. De altfel, în mitologia romană, printre multe echivalări, în opoziţia vizibil-invizibil, era considerat zeul cel mare, strălucind deasupra tuturor popoarelor şi chiar deasupra imperiului lor cel mare: *Sol, Dominus imperii Romani* (Ciauşanu, 2007, p. 71).

Prelucrată în perioada versificaţiei impecabile, legenda *Cicoarea* mai are o particularitate: este printre puţinele piese în care, în strategia argumentativă apare rolul menestrelului de a se raporta la ascultători printr-o sumară captatio benevolentiae: ... *Dar mai mari am să vă spui,/ Oameni buni, vă fie-aminte/ Ce-a făcut de-acu-nainte / Pentru Lia lui* (II, p. 553-554).

În prelucrarea legendelor, George Coşbuc este preocupat şi de alternanţa dintre legendele cu circulaţie în folclorul altor popoare (*Puntea lui rumi; Regina ostrogoţilor*), cu cele din spaţiul românesc (*Cetatea Neamţului, Muntele Rătezat, Povestea căprarului, Sărindar*). Tendinţa evidentă este de a edifica cultura poporului român la nivelul celei europene, într-o binecunoscută tradiţie iluministă.

Alte prelucrări au fie o etiologie redusă (*Legenda rândunelei* explică portul şi comportamentul păsării), fie, mai degrabă, versificări de serviciu (*Armingeni*), acestea din urmă prin transpunerea în structuri metrice ale unor texte-sursă.

2.1.2.2. Angajat în proiecte la nivel naţional (crearea unei mitologii româneşti la confluenţa dintre folclorul românesc şi cel european) şi internaţional (traducerile unor

capodopere din literatura universală), s-ar părea că George Coşbuc a avut timp mai puţin pentru snoave, ca întreprinderi distractive. Ele ţineau totuşi, ca şi atmosfera patriarhală a baladelor şi idilelor, de gândirea pozitivă, optimistă a poetului. Liviu Rebreanu îl caracterizează astfel: „poetul celei mai exuberante drăgosti de viaţă, în sufletul căruia gâlgâia numai voioşie şi avânt (Scridon, 1966, p. 30). În schimb, poetul, la apariţia volumului *Golanii* al lui Rebreanu, îi reproşează acestuia atmosfera întunecată, dramatică, în cheie naturalistă, a scrierii: „Nu e destul de crâncenă viaţa-n sine? S-o mai întâlnim la fel şi în cărţi?" (Ibidem, p. 61).

Umorul şi atmosfera luminoasă compensau, în mentalitatea poetului, ca o terapie, viaţa ţăranilor, care trebuiau scoşi din întuneric pentru consolidarea elanului lor vital.

Snoavele versificate ale lui Coşbuc contează în primul rând ca exerciţiu de versificare, nu ca noutate, ceea ce pare normal, dar nici printr-o condensare într-o modalitate oarecare a intensităţii comicului.

Cunoscându-le valoarea, poetul nu le-a introdus în volumele publicate în timpul vieţii. Astfel, *Filozofii şi plugarii, Pe pământul turcului*, au apărut postum în volum, după ce apăruseră în reviste, iar *Dric de teleguţă* a fost identificat în manuscris.

Criteriul nu este unul ce oferă garanţia valorii, pentru că, de exemplu, *Tulnic şi Lioara*, care este un poem de o valoare deosebită, nu şi-a găsit nici el locul în configuraţia vreunui volum antum.

Versificările sunt corecte, reuşind să realizeze cursivitatea fabulei, pe motive cunoscute: în *Filozofii şi plugarii*, gândirea simplă, şireată a ţăranilor pare criptică mânuitorilor de raţionamente filozofice; *Pe pământul turcului*, motivul înşelătorului înşelat, de data aceasta cu un motiv erotic, este clasic în literatură; în *Dric de teleguţă*, asistăm la transmiterea endemică a unui scandal iscat de un orgoliu inutil, ca în bătăile cu frişcă din comedia mută; *Lupii ţiganului* abordează tema diseminării prin amplificare generate de frică; *Toţi sfinţii* arată că, aiurea, ca şi la noi, feţele bisericeşti pot fi trecute pe sub furcile satirei conform metehnelor din viaţa eclesiastică.

2.1.2.3. Versificarea baladelor, încă din perioada de liceu, până la plecarea la Bucureşti (1885 – 1889; totuşi, balada *Petrea* este versificată în 1899) cunoaşte o anumită evoluţie valorică: de la versificările infidele (facilitatea versificării îi permite poetului să amplifice motive, structuri narative, dialoguri, portrete, discursuri, în dauna concentrării simbolice). Abia ultimele două, din perioada Tribunei (1889) sunt, într-adevăr, reuşite, drept pentru care au fost introduse în primul volum de poezii. Este vorba de *Romanţă* şi de *Baladă albaneză*.

Apariţia baladelor prelucrate/ versificate se leagă de tendinţa poetului de a integra creaţia folclorică românească în circuitul valorilor sud-est europene, dar şi în cel al unor teme occidentale.

Românii puteau conştientiza astfel că folclorul poetic românesc nu era cu nimic mai prejos de cel balcanic sau occidental (germanic, italic etc).

Astfel, *Blăstem de mamă. Legendă populară din jurul Năsăudului*, din anul 1885, în ciuda subtitlului, are aceeaşi sursă de inspiraţie ca şi celebra baladă a lui Bürger, *Lenore*, pe tema fantasticului demonic al strigoiului. Spre deosebire de balada germană şi de variantele populare româneşti (se cunosc 22 de astfel de variante - cf. Amzulescu, 1964, I, p. 123), care nu depăşesc fiecare 200 de versuri, prelucrarea lui Coşbuc, o adevărată evaziune metrică, este de circa trei ori mai extinsă, în dauna concentraţiei sugestive.

Pe fond balcanic, circula şi *Angelina. Baladă din Albania*, pe motivul pedepsirii iubitei infidele. Aceasta, pedepsită conform unor obiceiuri ancestrale, se regăseşte prin metamorfozare ca viţă de vie, înlănţuită de noul său iubit, care se metamorfozase şi el într-un chiparos falnic. Motivul este al eternizării iubirii, ceea ce poartă în subtext inutilitatea pedepsei.

La polul opus, în ceea ce privește mesajul se afla motivul universal al Penelopei, al fidelității. Este un motiv întâlnit la multe popoare, pe mai multe continente. El nu-și găsește însă în versificațiile de tip-exercițiu ale lui Coșbuc (suntem în anul 1883) înălțimea valorică presupusă de universalitatea sa.

Dar și mai târziu, în 1899 (balada *Petrea*: motivul probării iubirii prin răscumpărare) se poate vorbi de o dezangajare a versificatorului, deoarece, în text, mesajul pare alterat de o inadecvare prozodică.

Două balade (ambele publicate în 1889), au atins, în schimb, regimul de opere reprezentative ale lui Coșbuc (unii exegeți le consideră chiar capodopere). Este vorba de *Romanță*, apărută inițial cu subtitlul *Cântec grecesc*, iar în *Balade și idile* fără subtitlu, de unde acuzele de plagiat. Aceasta a fost considerată „caracteristică pentru volumul respectiv, pe de o parte, și pentru talentul poetului pe de altă parte" (Fochi, 1971, p. 216).

În ciuda numelui domestic al fetei (Rada), iubirea este proiectată în mit, dobândind faima acestuia (știută doar de adâncul cerului, este reflectată de lumina stelelor în mare; freamătul mării o transmite luntrei, iar luntrașul, grupurilor invidioase de fete). Nostalgia romanței, reieșită din deconspirarea intimității afective, trăiește alături de frumusețea iubirii, în ritmuri pe care poetul le exprimă simplu, firesc, sugerând fluxul natural al permanentizării ei.

Motivul din *Angelina*, al infidelității, este reluat în *Baladă Albaneză*, prelucrare a unui text aromâno-albanez, ce apăruse cu un an mai înainte în nr. 3 din *Universul literar săptămânal*. Textul, prelucrat și versificat de Coșbuc își găsește și el locul în configurația primului său volum de versuri, situându-se la nivelul celorlalte poezii ale sale.

BIBLIOGRAPHY

Amzulescu, Al., I., *Balade populare românești*, I, II, III, Editura pentru Literatură, București, 1964.

Călinescu, G., *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1982.

Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dicționar de simboluri*, I, București, Editura Artemis, 1994.

Ciaușanu, Fh., *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și noi*, București, Editura Saeculum, 2007.

Coșbuc, G., *Poezii, I, II*, (ediție Popper, I.), București, Editura pentru Literatură și Artă, 1958.

DGLR, I, II (2004), III, IV (2005), V (2006), VI (2007), VII (2009), Simion, E., (Coordonator), *Dicționarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, București.

Fochi, A., G. *Coșbuc și creația populară*, București, Editura Minerva, 1971.

Kalevala, repovestită de Barbu Brezianu, Editura Ion Creangă, București, 1974.

Morogan, E-M., *Mitologia nordică. Mituri și legende povestite de Elena-Maria Morogan*, Editura Enciclopedică, București, 1992.

Papadima, Ov., *Literatura populară română. Din istoria și poetica ei*, Editura pentru Literatură, București, 1968.

Scridon, G., *Cronologia vieții și operei lui George Coșbuc*, în vol. *Studii despre Coșbuc*, Societatea de științe istorice și filologice, Cluj, 1966.

Stroia, Gh., *Prelegeri de estetică. Specificul național al artei și literaturii*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.

Teocrit, *Idile*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

Tohăneanu, G., I., *Prefață* la Publius Vergilius Maro, *Bucolice, Georgice*, Amarcord, București, 1997.

DUMITRU ȚEPENEAG – MAN'S ESCAPE INTO A DYNAMIC UNIVERSE

Iuliana Oică
PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract:This paper aims to analyze Dumitru Țepeneag's novels from the perspective of the relationship with divinity in an often disordered world, incapable of understanding the hum of people perceived as cold, calculated, supervised beings by an unseen force, but felt at every step. We consider that the novelty of the prose of this author consists in the mastery with which he intentionally mixes surrealist elements or clearly textualistic sequences with aspects by which he parodies the New French Roman according to rules known only by the theoretician of aesthetic onirism. The prose texts appear to be a chessboard, prompting the reader to guess their diagrams, following the enjoyment of the game and less of that of winning. The freedom of movement is restricted by the director of the show, to which the reader first attends as a spectator, so that in the end he is actively involved and even looking for solutions.

Keywords: divinity, world, cold being, pleasure of the game, freedom of movement.

Argument

Această lucrare își propune să analizeze opera lui Dumitru Țepeneag din perspectiva relației cu divinitatea într-o lume adesea dezordonată, incapabilă să înțeleagă zbuciumul oamenilor percepuți ca ființe reci, calculate, supravegheate îndelung de o forță nevăzută, dar resimțită la fiecare pas. Considerăm că noutatea prozei acestui autor constă în măiestria cu care amestecă voit elemente suprarealiste sau secvențe clar textualiste cu aspecte prin care parodiază Noul Roman Francez după reguli cunoscute doar de teoreticianul onirismului estetic. Textele în proză par a fi o tablă de șah, determinând cititorul să-i ghicească diagramele, urmând plăcerea jocului și mai puțin pe cea a câștigului. Libertatea de mișcare îi este îngrădită de regizorul spectacolului la care cititorul asistă mai întâi ca spectator, pentru ca în final să se implice activ și chiar să caute soluții de rezolvare. Totul se reconstruiește din perspectiva unei conștiințe care meditează asupra propriilor transformări și asupra relației cu perioada contemporană reinterpretată la modul artistic. Lumea înfățișată conține suficiente simboluri materializate în imagini picturalizate, vizualizate, dominate de un fel de transcendență.

Demersul nostru pune în lumină specificitatea onirismului estetic din prisma personajului devenit complice al naratorului sau identificându-se cu acesta și bucurându-se de o anumită libertate chiar în captivitate. Ca ființă incertă, personaj pare a fugi de realitate și de adevăr, dar nu se poate sustrage voinței absolute a autorului. Personajul fără defecte și identitate se înfruntă cu o multitudine de aparențe, într-o lume enigmatică în care privirea și auzul nu înregistrează decât niște acte de comportament. În felul acesta, el își pierde consistența, fiind proiectat într-o existență artificială, aruncat printre obiecte, incapabil să aibă o trăire autentică, dizolvându-se în aventuri stranii. Se poate spune că scriitorul construiește, în puține pagini, spații întinse, oameni aflați într-o hală pustie și neprimitoare, supravegheați de un stăpân absent, dar resimțit pretutindeni.

Sub cerul tulburător al unei Divinități regăsite sub extazul privirii, personajul fantasmatic are nostalgia paradisului, așteptând ceva necunoscut, dar decisiv. Semne (in)vizibile ale acestei iviri miraculoase domină circul lumii în care straniile personaje adoptă

o atitudine melancolică și tandră, încercând să-și redobândească șansa de absolut. Imaginile unei lumi căzute, individul mânuit abil de un experimentator care sondează destinul uman particular și tehnica scripturală de o virtuozitate aparte își vădesc identitatea și complexitatea în procesul de înțelegere pe care îl poate întreprinde fiecare lector. Totul devine un vârtej în care ritmul se încremenește, deși temele, recuzita și construcția par similare cu cele din primele două volume de povestiri. Dar nu lipsesc elementele derizoriului uman cu substrat grav, obsesia sacrificiului, a zbaterii între decădere și înălțare, figuri de păsări și animale, imagini cu care lectorul se așteaptă să se întâlnească.

Ființa și tentația căutării transcendenței

Omul din scrierile lui Dumitru Țepeneag a pierdut speranța paradisului sau puterea de a găsi secretul nemuririi, totuși însemnele divinului sunt meșteșugit inserate în romane. Trăind permanent sub puterea terorii, eroul este o fantomă prizonieră într-un context amenințător și absurd, căutând zadarnic absolutul sau măcar încercând să descopere un loc de așteptare a revelației. Din cauza spațiilor dușmănoase, nesigure, protagoniștii par a se sufoca, a se deforma, pierzându-și treptat inocența din volumele de proză scurtă. Spațiul închis, fie că este vorba despre o încăpere, un tramvai, un parc de animale, o stradă vag iluminată, natural sau artificial, provoacă mari traume și împinge spre gesturi absurde. Prin prezența sa indistinctă, dislocă viețile oamenilor și încurajează fuga sau plânsul: „Un tip alerga bezmetic spre tren și, când ajunse în dreptul locomotivei – mecanicul scosese și el capul și privea cu o mulțumire tâmpă la forfota din gară, – se opri”[1]. Autorul pare a transforma universul în care personajele se perindă haotic într-un teritoriu al obsesiilor, într-o zonă nefamiliară, inconfortabilă a bizareriilor.

Relația dintre universul înfățișat și personaje este responsabilă pentru dinamismul povestirii: „Mor toți și nu moare nimeni! E o culme a ambiguității savant construite, e vorba de o scăpărare paroxistică, uluitoare, a complicatului joc de măști”[2]. Personajele se situează în locuri diverse, acțiunile lor nu pot fi separate de cadrul în care viețuiesc, iar obiectele și viețuitoarele din jurul lor au întotdeauna un statut spațial. De bună seamă, geometria spațiului se relativizează, fiind bazată pe raportarea subiectului la un univers în continuă mișcare: „Da, mă rog, un monolog e altceva decât o scrisoare, iar romanul, în care monologurile se împletesc cu dialogurile, e o artă a complexității… Nu se poate spune că asemenea locuri commune n-au și ele un rol: citarea lor lungește textul, îl diluează și-l face mai lizibil”[3]. Ambiguitatea tot mai accentuată a lumii îl traumatizează pe individ care, fie că se află în exterior, fie că se găsește în interior, se simte părăsit, suportul și securitatea, fiind obligat să ajungă într-un loc decăzut, văduvit de prezența divinității. Omul trăiește în vraiștea cotidianului, are parte de amăgiri ale imediatului, iar viața lui cotidiană devine un câmp al luptelor interioare. Închiderea, spațiul claustrant conotă cu pericolul, izolarea, singurătatea, iar protecția transcendentului lipsește dintr-o lume care suferă de o dezordine cu care oamenii par a se obișnui.

Realitatea provoacă o stare de criză a umanului, omul se pierde într-o lume lipsită de orice stabilitate, devenind un anonim în raport cu suprastructurile sociale care îl zdrobesc: „Ca în mecanismul de producer a visului, totul se transformă în imagine. Nu există nicio limită, de aceea metamorfozele cele mai neașteptate sunt privite fără surprindere”[4]. Asemenea personajelor sale, scriitorul pare antrenat într-o căutare a valorilor autentice, simte nevoia unei ieșiri, iar distrugerea tuturor iluziilor politice sau culturale îl însingurează,

[1] Dumitru Țepeneag, *Zadarnică e arta fugii*, București, Editura Art, 2007, p. 54.
[2] Nicolae Bârna, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, București, Editra Albatros, 1998, p. 213.
[3] Dumitru Țepeneag, *Camionul bulgar*, Iași, Polirom, 2010, p. 65.
[4] Ovidiu Moceanu, „Direcția onirică sau a visa că nu visezi”, în *Tratatul despre vis*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de știință, 2012, p. 282.

ducându-l în situația de izolat prin accentuarea continuă a sentimentului acut de frustrare. Goana personajelor sugerează statutul esențial al acestor rătăciți fără un scop anume, aflați într-o așteptare tensionată, ce sfârșesc în disperare sau nepăsare, în urlete ori îmbulzeală.

Realitatea haotică se dovedește a fi pentru omul din operele lui Dumitru Țepeneag o lipsă, o ratare, de aceea individul se simte condamnat la suferință, copleșit de spaimă și îngrijorare: „Se trece dintr-o lume în alta, obiectele și ființele plutesc, alunecă, se înalță, coboară etc., în mișcări specific onirice. Teroarea, coșmarul duc la stări de mare tensiune”[5]. Având conștiința tragică a facticității sale, insul este singur, se pierde pe sine în cotidian, iar energia de care dă dovadă nu este decât o putință a sfârșitului său. Această lume accesibilă speranței își construiește viitorul în iminența morții și în ciuda tuturor dezamăgirilor, ceva misterios se ridică din abisul groazei. Oamenii bâjbâie ca orbii, cu sufletul pustiit și zdrobit, privesc iarăși și iarăși undeva sus, părând a se mângâia cu credința că vor avea parte de pace și securitate. Ei s-au obișnuit să trăiască fără pământ sub picioare, fără libertate, fără răspuns, străbătuți de angoase, privind moartea ca răbdare a timpului neîndurător, întrucât este singura certitudine: „Realitatea ficțională e regula comună personajelor și Autorului. Din ea nu se iese. Personajele (și autorul e doar unul dintre ele) trăiesc într-un text continuu, despărțit doar de coperți”[6].

Scriitorul oniric nu fuge de realitate, ci o creează, uzitând de legile visului, conform unei construcții logice, opunându-se dicteului automat al teoriei suprarealiste. Realitatea nu ar fi trăită, ci transformată, iar timpul s-ar converti în spațiu, lucrurile fiind organizate într-o simultaneitate: „Odată ce percepe muzica textuală care l-a generat, creatura de hârtie intră, ca printr-o «gaură de vierme» în hiperspațiul unde mișcarea sa dobândește o altă, impenetrabilă, dimensiune”[7]. Fără a evada din real asemenea romanticului, oniricul impune o altă modalitate de a percepe realitatea prin textele sale centrate pe ideea de experiment, textele lui Dumitru Țepeneag transformându-se într-o sinteză între dezideratul său teoretic și formulele estetice anterioare. Problematica visului evidențiază producerea textului în deplină luciditate, întrucât prozatorul nu pornește de la vis pentru a rămâne la el, ci ajunge la vis dinspre realitate, oferindu-i semnificație și substanță. Visul reorganizează construcția narativă, la modul direct, fără a fi o cale de evadare din realitate, ci doar un mijloc de a o interpreta, chiar de a o invada, discursul narativ fiind orientat spre profunzimea realului și spre căutarea transcendentului. Oniricul *pictează* întâmplări și personaje preluate din realitatea autorului ascuns în narator, fără a propune o ficțiune autobiografică, iar sensul se dezvăluie o dată cu textul propriu-zis.

Personajele lui Dumitru Țepeneag sunt rodul unei adevărate cercetări, din care se observă lecția lucrurilor mărunte, a detaliilor ce configurează o realitate vagă, dar copleșitoare. Această incursiune în istoria personajului demonstrează faptul că acest tipar narativ este strâns legat de imaginația scriitorului, de cercetările sale literare anterioare. Scriitorul oniric pus în discuție valorifică, în mare măsură, valențele estetice ale înaintașilor, conturând perspectiva proprie asupra indivizilor care populează scrierile sale. Lumea devine o pădure de simboluri dificil de înțeles de către insul închis într-un univers al propriilor dezechilibre. Se observă un efort neconsolat al protagonistului spre neliniște, o rătăcire halucinantă prin diverse locuri, o iubire nețărmurită de libertate, toate asociindu-se cu orgoliul violent sau cu disprețul față de orice convenție.

Captivitatea personajelor transfigurează sentimentul ratării, ecou al unei disperări specifice unui om care nu trăiește în acord cu sine sau cu societatea în mijlocul căreia se află. Gesturile personajelor reflectă obsesia greșelii, întrucât viața pare un scenariu în care

---

[5] *Ibidem.*

[6] Marian Victor Buciu, *Dimitru Țepeneag, originalul onirograf*, București, Editura Ideea Europeană, 2013, p. 342.

[7] Laura Pavel, *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007, p. 124.

regizorul și actanții sunt sufocați de falsitate și minciună, natura umană fiind conturată prin prisma evenimentelor la care aceștia iau parte sau a dramelor interioare ce le asigură noi posibilități de a se defini. Universul existențial dezvăluie o serie de simboluri, motive care vizează omul, soarta acestuia, eșecul sau resemnarea, prefigurând teme ce vor fi amplificate în romanele sale. Din lupta cu destinul, se retrage pentru a rătăci aievea într-un vacarm cotidian, fiind un martor care nu poate interveni niciodată, întrucât e nesigur și lipsit de putere decizională. Conștient de faptul că totul e zadarnic, personajul devine o marionetă care înregistrează imagini din prezent, succedate în amintire fără vreun scop precis.

Cursul existenței individului este presărat cu imagini din perioade diferite, evenimente din domeniul matrimonial, profesional și social, scene și situații ce vor fi amplificate sau reluate în creațiile autorului: „Constelațiile de laitmotive fantasmatice ivite în frecventele trape discursive au o natură compactă, aproape monadic. Grație autonomiei lor, acestea pot circula nu doar pe tot parcursul unui roman, ci și în alte texte, mai timpurii ori mai târzii ale lui Dumitru Țepeneag”[8]. Fiecare povestire poartă cu sine o narațiune, sunt construite într-un stil riguros, propriu teoreticianului, ca o mărturie a refuzului unor construcții realiste, al calofiliei omniprezente, al fantazării de tip tradițional, al economiei de mijloace, al dicteului automat. Personajul se pierde în gesturi stereotipe, se erijează într-un anonim care privește ritualul misterios al vieții, neputând influența cu nimic destinul implacabil. Ca un martor aproape ubicuu, el nu poate interveni din pricina stării de nesiguranță pe care o resimte în mijlocul realității în care își capătă statutul de intrus.

Ființă solitară și deruta(n)tă, omul își asumă rolul de vizitator al unui loc metamorfozat într-un joc derutant la care ia parte din inerție sau stăpânit de frică. Rătăcitorul exasperat și furios renunță la tot, întreaga sa existență fiind o modalitate de ocolire a luptei cu destinul. Fiecare ființă este unică și necontenit diversă, nu poate fi imobilizată în limitele precise ale unei existențe determinate, încercând să se sustragă dominației societății și a destinului. Lumea se reduce la un joc al nestatorniciei, iar emoțiile disparate și fugare diagnostichează interioritatea fluidă, incoerentă și inconsistentă a personajului. Totul se schimbă în cercul propriilor amăgiri, ambiguitatea se conjugă cu falsitatea, iar goliciunea cu răceala, făcând loc unui permanent izvor de durere și nemulțumire în sufletul lui singuratic: „e numai în maiou fără bonetă fără pușcă așa că pasagerii de la ferestrele vagoanelor nici nu au cum să știe că e soldat: ei văd un om care fuge și firește n-au răbdare să-l privească mult timp”[9].

Omul, de o spontaneitate intolerabilă, este protagonistul unei realități atinse de mortificare, pierzându-se în miile de lucruri care îi pot face rău și pe care doar le înfruntă cu privirea. Peregrin în labirintul realității, conștient de riscurile care vin de pretutindeni, el este amenințat de o soartă potrivnică și nu iese deloc învingător din circul cotidian: „Ține ochii închiși, dar chipul, cum ne apare în prim-plan, e mai degrabă al cuiva care așteaptă, stă la pândă. Așa că poate că nici nu doarme. Doar se preface”[10]. Acest el poate fi naratorul care viețuiește în mijlocul naturii, făcând gesturi fără sens, aleargă sprinten încolo și încoace, obosind în cele din urmă. Insul se revoltă împotriva lumii, a societății, a destinului prin manifestări specifice disperării, prin gesturi care se află la limita unei determinări extreme, acolo unde voința atinge pragul tulburării maxime: „I-am scos repede din eroare, căci am început să ne zbatem și să urlăm cât ne ținea gura. Ceremonia se transformă într-o harababură de nedescris”[11]. Existența personajelor se transformă într-un lung și anevoios șir de

[8] *Ibidem*, p. 120.
[9] Dumitru Țepeneag, „Cuvântul nisiparniță”, în *Opere 4*, București, Editura Tracus Arte, 2016, p. 39.
[10] *Idem*, „Roman de citit în tren”, în *op. cit.*, p. 125.
[11] *Idem*, „Porumbelul zboară!...”, în *op. cit.*, p. 356.

ambiguități, iar spectacolul vieții a devenit un spațiu infernal, în care sinuciderea nu poate fi decât o formă de lașitate, dar și de protest.

Claustrat de nenorociri și necazuri, aflat într-o luptă acerbă cu realitatea, dar mai ales cu sine, sufletul omenesc își dezvăluie treptat speranța, bucuria, teama, suferința. Spectacolul lumii apare ca o piesă de teatru ce urmărește descoperirea adevărului și implicit a erorilor cotidiene puse în scenă chiar de realizatorii mecanismului existențial. Universul e populat de inși cu gesturi iraționale, marcați de un destin tragic și lipsit de conștiință, întrucât viețuiesc fără principii clare sau criterii prea precise, recurgând adesea la soluții nemotivate. Personajele sunt, în fapt, oameni imprudenți, cu hotărâri incoerente, aflați într-un dezechilibru provocat de pasiuni extreme sau de furii atotcuprinzătoare, de simțuri nestăpânite sau de obstacole inexplicabile.

Onirismul textelor lui Dumitru Țepeneag nu este accesibil oricărui lector, formula autorului ține de rigoarea și desăvârșirea compozițională, de o teatralitate a privirii care fascinează. Discursul oniric dinamic, chiar polemic propune un univers ficțional ce deține un adevăr lăuntric prin care scriitorul încearcă să surprindă abilitatea cititorului. Strategia narativă se evidențiază prin rescrierea în cheie tragică a unui mit, în care personajele se convertesc în umbre, iar creatorul mânuiește acest *vârtej încremenit* pentru a spulbera timpul fizic, instituind visul subjugant. Obsesiile autorului sunt numeroase, sacrificiul, zborul, calvarul, zbuciumul, decăderea, măreția străbat fiecare proză de tip oniric, pentru a se transforma în obiecte, personaje, situații, pentru a contura semnele unei lumi care (se) petrece.

Concluzii

Este adevărat faptul că Dumitru Țepeneag se dovedește a fi un autor suspicios în relație cu personajelor sale, vizibil descumpănit de vârtejul lumii căzute în derizoriu. Din perspectiva teoreticianului, autorul dobândește rolul unui regizor care poate opri acțiunea derulată pentru a insera piste false, cu scopul de a crea o stare de incertitudine. Înzestrat cu spirit ludic, același autor dispare pentru a reintra în propriul film, recurgând la vis și confirmându-și vocația de veritabil demiurg al ficțiunii. El nu prea se lasă văzut sau analizat, dar prezența sa contaminează textul oniric, oscilează între vis și trezie și străbate mai multe lumi posibile. Scenele se repetă, se combină între ele, personajele așteaptă o salvare christică dintr-o lume pe dos, însă personajul misterios întârzie să apară sau se află între acțiune și nonacțiune. Întotdeauna, omul se află în ipostaza unei victime a unor farse transcendentale, rămânând prins în capcana unor lumi paralele.

În textele lui Țepeneag, actantul nu are o identitate precisă, trăiește într-un prezent incert care se edifică sub ochii lectorului și se evaporă odată cu acesta. Personajul se convertește într-o ficțiune care determină ivirea unei alte ficțiuni, prin care se reconstituie fețele multiple ale unui univers labirintic. Acest zeu al acțiunii neîncetate deține o putere de dezordine care transmută totul. El pune în lume fricile sale, răspândește slăbiciunile sale, se lasă cuprins de vertijul neantului, rămânând captiv la granița dintre spectacol și autenticitate. Nu dorește să se retragă din lume, ci să o exploreze, croindu-și drumul într-un spațiu al zgomotelor, în care viața poate fi citită sub forma unui refugiu din sânul morții. De cele mai multe ori, el nu are nume de familie, pare un nimeni, vrea să ajungă dintr-un loc în altul, evidențiindu-se printr-o gestică expresivă, substitut al frustrării sociale, însă totul nu e decât rezultatul eșecului.

Așadar, actele (ne)controlate ale personajelor condamnă artificialitatea absolută a societății, lipsa de ordine a celorlalți, absurdul întâmplărilor. Între obsesii și senzații, eroul respinge experiența, dar o acumulează și o coboară la nivelul propriei lumi pierdute îndărătul timpului. Este clar că scriitorul oniric creionează un univers ficțional în care personajele devin niște voci pe care naratorul nu pare a le asculta, ci doar le înregistrează actele de

comportament și mesajele fragmentare. Scriitorul izbutește să dezvolte o lume enigmatică în care fiecare personaj devine o aparență, iar naratorul-personaj vrea să înlăture vălul așezat asupra celorlalți, zidul apărut între aici și dincolo, din dorința de a surprinde esențele. Omul devine doar un oaspete cu un drept de ședere limitat, iar însemnele transcendenței par a-l obliga să recunoască neputințele, finitudinea și imposibilitatea de a decripta tainele condiției umane. Suferința ființei este cauzată de sentimentul solitudinii și al instabilității, iar explorarea lumii exterioare ne oferă tot atâtea căi de acces în intimitatea universului interior. Personajele trăiesc în umbra unei forțe nevăzute care le determină conduita, le marchează în mod clar destinul.

BIBLIOGRAPHY

Bârna, Nicolae, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, București, Editura Albatros, 1998

Buciu, Marian Victor, *Dumitru Țepeneag, originalul onirograf*, București, Editura Ideea Europeană, 2013

Moceanu, Ovidiu, *Tratatul despre vis*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de știință, 2012

Pavel, Laura, *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007

Țepeneag, Dumitru, *Camionul bulgar*, Iași, Polirom, 2010

Țepeneag, Dumitru, *Opere 4*, București, Editura Tracus Arte, 2016

Țepeneag, Dumitru, *Zadarnică e arta fugii*, București, Editura Art, 2007

ADDRESSING GÉRARD GENETTE'S REWRITING PRACTICES IN MARGARET ATWOOD'S "HAG-SEED"

Esther Peter (Andraș)
PhD Student, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: This paper seeks to investigate the multifaceted relationships between William Shakespeare's The Tempest *and Margaret Atwood's* Hag-Seed *(2016), as its postmodern novelistic adaptation. Gérard Genette's categories of rewriting practices serve as critical methodology in this study. The aim of drawing up these perspectives is to offer a comprehensive overview of the ample possibilities of intentional transformations of a specific hypotext in order to meet the expectations of the contemporary reader while paying a respectful homage to the original material.*

Keywords: rewriting, Genette, Shakespeare, The Tempest, Atwood, Hag-Seed

Introduction

Written in 1610 and performed at Court by the King's Men in 1611, *The Tempest* has been considered the last play Shakespeare wrote alone, a staple in theatre and the world of literature. Addressed by critics as a fable of art and creation which follows upon ideas of Renaissance humanism and as a colonialist allegory, Shakespeare's late romance continues to inspire audiences four hundred years later. In October 2015, The Hogarth Press launched a major international project, "The Hogarth Shakespeare Project", which brought together some of today's best-selling writers to render novelistic adaptations of Shakespeare's plays. The collection celebrates the Bard's enduring power to charm and inspire readers all over the world. Margaret Atwood, the acclaimed Canadian writer, brings the Bard's play into the twenty-first century as a work of fiction which reveals a postmodern interpretation of a classic story while staying true to the original material. *Hag-Seed, The Tempest Retold* (2016) was hailed by The Washington Times as "[…] a literary delight, a novel of revenge told with wicked glee, with characters to hiss yet hold dear, creative imagination, and wild scenarios. A pleasure from start to finish" (Lothar, 01.12.17).

The term *rewriting*, often treated as a pejorative concept, is associated with or replaced by others which are more or less derogatory: adaptation, reproduction, appropriation, reinterpretation and revision. Sometimes, the notion of rewriting is used to describe only part of the process, when, for instance, the reproduction is partial (the reinterpretation of a scene or a theme). The relationship between the texts indicates different intentions of the writers of questioning, reconsidering or updating older works. Linda Hutcheon, in *A Theory of Adaptation* (2006), argues that an adaptation "keep[s] that prior work alive, giving it an afterlife it would never have had otherwise" (2006:176). She considers adaptations as autonomous works and aesthetic objects in their own right which can be interpreted and valued as such. William S. Burroughs (qtd. in Hutcheon 2006, p. v) also defends rewriting as a creative technique which multiplies the determinate number of interpretations by offering alternative literary possibilities: "Just because somebody else has an idea doesn't mean you can't take that idea and develop a new twist for it".

Although the practice of rewriting can be observed throughout literary history, it reveals a significant position in the postmodern epoch when writers felt free to experiment

with innovating writing devices, breaking away from the standard literary conventions. Postmodernists reject the belief that classical works are original and authentic texts which provide universal themes. The status of metanarratives is questioned and rewriting becomes a deconstructive process. This indicates that a text is not a final product, but rather a raw material which can be transfigured in infinite discourses, according to the changing ideologies and socio-cultural structures.

1. The methodological framework

By explaining a wide array of methods and processes of creating new texts from older, pre-existing texts, Gérard Genette has provided a systematic approach to the manifold changes covered by the notion of palimpsest. The concepts outlined in this section will serve as a methodological framework for the analysis of the rewriting operations employed by postmodern novelists in adapting the Shakespearean play under critical examination.

The notion of rewriting embraces other literary concepts which need to be further developed. In his influential study, *Palimpsests. Literature in the Second Degree (1982)*, Gérard Genette explores the "palimpsestuous[1]" nature of text, contending that "[…] any writing is rewriting; and literature is always in the second degree" (1997: IX). Palimpsests define layers of writing and Genette's use of the term suggests literature's existence in "the second degree", a non-original text derived from another text. *Intertextuality*, for Genette, is reduced to "a relationship of copresence between two texts or among several texts" or "the actual presence of one text within another" (ibid: 1-2). The *paratext* encompasses elements which assist the reader in establishing the reception of the text: the title, the subtitle, the inter-titles, the preface, the foreword, the post-face, among other elements. Genette in fact states that the most significant aspect of paratextuality is "to ensure for the text a destiny consistent with the author's purpose" (1997:407). *Metatextuality* describes the relation of "commentary" of a text to another text: "It unites a given text to another, of which it speaks without necessarily citing it […], in fact sometimes without naming it" (1997:4). *Architextuality* indicates a silent relationship and its taxonomic origin (e.g. poem, essay, novel, story). *Hypertextuality* points to a union between two texts: the first (A), an earlier text, is the *hypotext*, the second (B) is the *hypertext*. B is derived from A "in a manner that is not that of a commentary" (1997:5). In his use of hypertextuality, Genette's concern is with forms of literature which are consciously and intentionally inter-textual.

Genette's study reveals a great number of processes by which hypertextual transformations are operated on specific hypotexts. "The most important of all hypertextual practices" (1997:212), *transposition*, may cover a diversity of processes and transformational procedures which create works of vast dimensions and aesthetic value. Gennete offers a classification of transpositional practices according to the effect they produce on the meaning of the hypotext, proposing two main categories: *formal* transpositions (which impact upon meaning unintentionally) and *thematic* transpositions (in which the transformation of meaning is deliberate). One of the most prominent effects of transposition on the hypotext is the thematic transformation which is assigned the term *semantic* by Genette (1997:294). Semantic transformations generally employ or determine other devices, particularly *diegetic transposition* and *pragmatic transposition*. The diegetic transposition produces a change in the diegesis whereas the pragmatic transposition generates a reconfiguration of the plot. The transposition of the action of the narrative or a play from one historical-geographical context to another is called by Genette *transdiegetization* and also produces an alteration of the action to some extent.

E*xtension* can be found primarily in drama and refers to the practice of massive

[1] The adjective "palimpsestuous" was coined by Philippe Lejeune in his Barthesian pastiche entitled "Le Roland Barthes sans peine" (1984)

addition which amplifies the potential of the hypotext. In an attempt to adapt Greek tragedies for the modern audience, 17th and 18th century writers did not hesitate to perform extension of the plays to fill the five mandatory acts. The procedure of extension entails different operations: additions extraneous to the plays, changes in the development of the plot and the denouement, an analeptic follow-up, extra characters and even some form of *contamination* of the hypotext. E*xpansion* operates through doubling or tripling the length of every sentence in the hypotext. Genette distinguishes between *diegetic development* which illustrates the role of expansion and *metadiegetic insertions*, the main role attributed to extension. Thematic extension and stylistic expansion are two of the main processes of augmentation which often synthetize and converge in what Genette calls *amplification.*

One of the transformations which occur in the process of amplification points to another concept in Genette's study, namely *transmotivation*. Hypertexts can give a character motivation lacking in the hypotext (*motivation*) or they can suppress the original motivation (*demotivation*). Transmotivation may operate by way of double process of demotivation and (re)motivation: *demotivation + remotivation = transmotivation*. Motivation is characteristic of modern reinterpretations, leading to "the *internalization* of an external cause" (1997:327). Demotivation assumes a process of depsychologization and is often employed to remove a more superficial motivation in the hypotext and implement a more convincing or positive motivation.

Similar to the process of transmotivation, the concept of *transvaluation* indicates an operation of axiological nature which determines the change in value attributed to the actions, attitudes and feelings which build a character. This transformation can be either positive (*revaluation*) or negative (*devaluation*), without consisting in the complete reversal of a system of value. Revaluation can operate both on central characters who had been already attributed a crucial role in the source text (*primary revaluation*) and secondary protagonists, whose value in the hypotext is not satisfactory (*secondary revaluation*). If the devaluating action operates on an already existing devaluation in the hypotext, it results in an *aggravation*.

Narrativization is often associated with other transformational operations to accomplish the change in the mode of representation. Narrativization implies the reduction of the hypotext and determines the focalization of the narrative on the main protagonist whose point of view is always present. Genette (1997:177) identifies several types of *continuation*: a *forward or proleptic continuation* (denoting what comes after the hypotext); a *backward or analeptic continuation* (works its way to the starting point and comes before the hypotext); *an elliptic continuation* (which fills the central gaps); *aparaleptic continuation*(supplements lateral ellipses).

Amongst the processes of hypertextual transformation, Genette categorizes the genres of *parody*, *burlesque travesty*, *caricature* and *pastiche* which take a particularly prominent position. Since this terminological system has been the site of confusion due to the functional converges of the terms' formulas, Genette attempts to redefine these terms (1997:25): parody results from "the distortion of a text by means of a minimal transformation"; travesty will denote "the stylistic transformation whose function is to debase"; caricature identifies with satirical pastiche which may include the mock-heroic pastiche and "pastiche plain and simple would refer to the imitation of a style without any satirical intent." The author does not exclude the possibility of mixed practices as a hypertext may, at the same time, transform a hypotext and imitate another.

2. *Hag-Seed,* Atwood's tempestuous reinterpretation of the Shakespearean hypotext

Echoes of a prototypical Renaissance play arise in Atwood's novel, framed by a Prologue and an Epilogue, displaying five sections and forty-seven chapters which allude to

the acts and scenes of a theatrical work. The shift from the dramatic mode to the narrative mode is a common transmodalization practice, designated by Genette as narrativization. The Prologue has been added by the novelist in order to counterbalance the Epilogue in the original text and recreate the structure of a conventional play. This extension is purely formal as it doesn't amplify the potential of the hypotext, it merely renders Act I, Scene I in which the audience finds itself in the middle of a storm at sea. The Prologue functions as a prolepsis as it anticipates the chapter entitled *Tempest* which clears the confusion, raising the first questions about theatre and reality.

The titles of the five sections in the novel are quotations from The Tempest: I. *Dark Backward* (1.2.50); II. *A Brave New Kingdom* (3.2.143); III. *These Our Actors* (4.1.163); IV. *Rough Magic* (5.1.55); V. *This Thing of Darkness* (5.1.313). A considerable number of chapters are also inspired by Shakespeare's play[2], giving an afterlife to Shakespeare's words and explicitly denoting the interrelation with the prior work. Additionally, this may be an indication of Atwood's instructional purpose to familiarize young contemporary readers with the Bard's work.

According to Genette, the most significant attribute of paratextuality is to accurately reveal the reader's intentionality (1997: 407). In this sense, the title *Hag-Seed* is deceptive, announcing the reader that the novel is about Caliban's subjugation, since "hag-seed" is one of the invectives Prospero hurls at his monster servant. The subtitle, *The Tempest Retold*, establishes the relationship with its hypotext, labeling the literary work as an adaptation or appropriation. The postmodern reader may feel sympathetic to Caliban, expecting a reinterpretation of the play from Caliban's perspective in a postcolonial era. Yet, the focus of Atwood's narrative lies on Prospero, the magician, and Caliban is re-represented as a multitudinous collective, the group of inmates at the Fletcher Correctional Centre. The ambiguity of the title illustrates the freedom of the contemporary writer to adapt the play and invites the reader to interact with the novel and decipher its meaning.

Hag-Seed recounts the revenge orchestrated by the protagonist, Felix Phillips, the director of Makeshiweg Theatre, who is ousted by Sal O'Nally and Tony Price, the postmodern representations of Alonso, the King of Naples and Antonio, respectively. The setting and characters undergo a process of naturalization within the practice of diegetic transposition, evident in the transformation of the protagonists' nationality and location in the novel to bring them closer to the audience. Furthermore, Atwood operates a pragmatic transposition which determines the configuration of the plot. Felix's immersion in work determines the loss of his daughter to meningitis at the age of three. Bearing the burden of loss, guilt and regret, Felix starts hallucinating, imagining Miranda growing up and her entire existence appears to be woven into the fictional fabric of "The Tempest" , "… because inside the charmed bubble he was creating, Miranda would live again" (Atwood, 2017: 17). In the very process of staging an innovative version of Shakespeare's play, Felix is forced to go into exile, under the name of F.Duke and starts working as an English instructor at the Fletcher Correctional Centre as part of the prison's Literacy through Literature program. He plans his revenge by redirecting his interrupted play before his antagonists, Tony and Sal and imprisoning them through a play within a play.

Shakespeare's Miranda, whose name comes from the Latin word *mirari*, "to wonder at", is "the ideal spectator of tragedy and catharsis" (Garber, 2005: 1158). Although she is seen as a dependent woman, Miranda becomes a key element in the dynamics of power. Prospero reduces his daughter, who is intelligent and meritorious, to a mere object of

[2] Chapter 2: High Charms (3.3.103); Chapter 7: Rapt in secret studies (1.2.77); Chapter 15: Oh you wonder (1.2.425); Chapter 17: The isle is full of noises (3.2.134); Chapter 19: Most scurvy monster (2.2.156); Chapter 30: Some vanity of mine art (4.1.44); Chapter 37: Charms crack not (5.1.2); Chapter 46: Our revels (4.1.163); Chapter 47: Now are ended (4.1.163).

exchange. Also, Miranda's chastity seems to be inexorably bound up with Prospero's own power, as it represents their main trade capital in attaining an advantageous marriage that may secure their position. Prospero's metaphors and overstatement of his perfection can be interpreted as an attempt to divert her suitor's attention from their gain in the bargain: "I ratify this my rich gift. O Ferdinand, / Do not smile at me that I boast her off, / For thou shalt find she will outstrip all praise / And make it halt behind her" (4.1.8-11). A feminist interpretation of Miranda's character will point to the young woman's role as a property that has passed from father to husband.

The Canadian author resorts to amplification by multiplying the number of female protagonists who interact with her Prospero. Note that in *The Tempest*, Miranda is the only actual female character, Sycorax and Claribel are solely mentioned by the male protagonists. Atwood's treatment of female characters in *Hag-Seed* is imaginative and complex, without manifesting into an explicitly feminist text. The plot of the novel revolves around the character of Miranda who becomes the agent of Felix's healing mechanism. While Prospero is determined to revenge against those who dispossessed him of his kingdom, due to Miranda, Felix undergoes a process of transmotivation which indicates a stronger desire to stage "The Tempest" and seek for retaliation against the persons who cancelled his production.

One of Prospero's servants, Caliban stands for basic human drives while Ariel symbolizes the mind or the imagination. Caliban is necessary, as the body itself, and a part of Prospero, "This thing of darkness I/Acknowledge mine" (5.1.313-14). Caliban is perceived as a contemptuous character due to the social prejudices of the Elizabethan time. Prospero upholds his civilized superiority and Caliban proves himself a born servant, submitting to the magician even more willingly at the end of the play. In *Hag-Seed*, Felix presents Caliban in a positive light as the musical character who enjoys singing and dancing and describes his beautiful dreams most poetically. Also, Caliban seems entitled to seek revenge since he feels that Prospero has stolen the island from him. The actors at Fletcher Correctional identify with Caliban's oppression and rebellion and thus Atwood deconstructs Shakespeare's character, creating a heterogeneous collective and "a repository of the very human foibles and failures of a Canadian prison, with a multicultural population of colourful names (Leggs, PPod, Bent Pencil, Wonderboy, 8 Handz) with personalities to match" (Muñoz-Valdivieso, 2017: 116). Through the filter of Felix's eyes, the inmates are reduced to familiar stereotypes, causing laughter rather than sympathy and failing to recapture the racial implications of Shakespeare's text. Wonderboy, the 25 years old con artist with Scandinavian name, is depicted as "appealing, clean-cut, handsome, plausible"; 8Handz, an extremely intelligent hacker has "East Indian family background"; Snake-Eye has "Italian background. Slim, works out"; TimEEz identifies with "Chinese family background on one side. Round-faced, pale". Felix intends to assign the roles of the dramatis personae in the play and tries to select the most appropriate inmate to interpret Caliban: "Various Calibans, scowling and muscular: earthy, potentially violent." The instructor's choice for the role reveals today's equivalent of Shakespeare's monster, Leggs who displays "[m]ixed background, Irish and black. Red hair, freckles, heavy build, works out a lot" (Atwood, 2017: 134-135). Without focusing on reporting the stories of the inmates, the Canadian novelist accomplishes a pastiche of the popular prison narrative, revealing multiple levels of confinement.

As Felix introduces his inmate students to Shakespearean drama, the actors evade from the confinement of their prison into the fascinating world of the theatre. In contrast to the original Caliban who attempts to steal Prospero's book of magic, the collective Caliban at Fletcher Correctional eagerly welcome the knowledge Felix has to offer. Indeed, instead of restricting the inmates, Felix includes the bawdy language of Shakespeare's plays in everyday instruction and rehearsals. Within an innovative approach, swear words increase the prisoners' involvement in the study of "The Tempest", contributing to a visible improvement

of their literacy. All the actors engage in discussions during rehearsals and classes, releasing their desolation and anger through the bawdy language of the Bard: "[…] swear words lead the inmates to the Bard, so that it could be argued that their improved literacy is indeed the hag-seed of the Bard's profanity" (Muñoz-Valdivieso, 2017: 123). Atwood's use of the hypotext becomes more evident, adding a gripping note to her plot.

Magic in Atwood's novel materializes in the use of audio-visual and digital media. While Prospero is wholly engaged in his books of magic, Felix's fascination with atypical staging angles reveals the intention of producing magic for his audience. His version of "The Tempest" at the Makeshiweg Festival would have been a masterpiece, his greatest achievement as a director and actor that could easily be underrated as a poor imitation: "At the end of the play, during Prospero's Epilogue, he'd planned a sunset effect, with glitter confetti falling from above like snow" (Atwood, 2017: 17). The prison production resumes Felix's disposition and unfolds as a contemporary musical, employing electronic instruments, dance numbers, rap and rock music, special effects and video-editing. 8Handz takes on Ariel's part and assists Felix in installing the digital equipment. Due to security reasons, all the inmates and wardens at Fletcher Correctional will watch the play on the closed-circuit television sets located in their cells. This provides Felix with the opportunity to record the play, edit it digitally and broadcast it to the prison audience, while preparing some of Prospero's magic for his adversaries invited to the performance.

Tony Price, "the evil-heated, social-clambering, Machiavellian foot-licker" (Atwood, 2017: 11), has climbed even higher on the political ladder, being appointed the seat of Heritage Minister. The former Heritage Minister, Sal O'Nally is now the Justice Minister. Atwood's allusions are not accidental, since the motifs of heritage, justice and revenge lie at the core of Shakespeare's play. Whereas Felix is revaluated in *Hag-Seed*, Tony's additional devaluation as a character results in what Genette calls "aggravation". The deliberate use of the term "Machiavellian" indicates extensive proportions while "foot-licker" rather points to Caliban's vulgar and undignified nature: "And I will kiss thy foot: I prithee, be my god" (2.2.150). Furthermore, to provide Felix with a public that recalls the protagonists in the hypotext, Atwood introduces Frederick O'Nally, Sal's son as Ferdinand, Sebert Stanley, Minister of Veterans Affairs as Sebastian and the empathetic Lonnie Gordon to act as Gonzalo's double. To complete the picture, Frederick O'Nally falls in love with the Miranda impersonated by Anne-Marie Greenland, re-enacting the delightful sentimental scene in which each of the characters overestimates the other.

The writer recreates a postmodern "Tempest" with contemporary ingredients: computer-generated thunderstorms and lightning, rock music, hallucinogenic refreshments and soft drinks. After tasting the food and beverages, the guests are caught into the intricate artifice contrived by Felix, following closely the Shakespearean plot: Frederick is abducted by the "goblins" in the play and Sal O'Nally believes that his son has been murdered; Tony attempts to persuade Serbert to kill Sal and Lonnie and blame the prisoners. Modern "magic" makes it possible for Felix to video-record Tony's scheming moment and then disclose it on the screen as part of his long waited revenge. While Prospero assigns Ariel to watch everything that happens on the island, enabling his master a panoptical gaze, Felix employs a genuine surveillance camera, assisted by his Ariel, 8Handz, and gracefully plays with truth and illusion like a conjurer who wishes "to see without being seen" (Atwood, 2017: 150).

Felix's beneficial influence reflects in the prisoners' perseverance, curiosity and inventiveness, as they come up with original ideas to improve the play. Consequently, the "dull" monologue of Prospero in Act I is replaced with a rap performance by "Evil Bro" Antonio, a cappella backup singers, clapping, snapping their fingers and stamping their feet: "I'm the man, I'm the Duke, I'm the Duke of Milan,/ You want to get pay, gotta do what I say./ Wasn't always this way, no, no;/ I was once this dude called Antonio, […]" (Atwood,

2017: 156). Atwood's experiment of updating the source text with rap lyrics has been met with critique as it fails to render the expressivity of Shakespeare's verse. Alexandra Harris, in The Guardian, observes: "Perhaps it's irrelevant to complain of the flat-footed rap in a novel of such inventiveness. Yet when the antecedent is the poetry with which Shakespeare's Caliban evokes the island's subtle noises, one cannot help but feel the loss" (10.06.16). In fact, the rap lyrics lack authenticity and verisimilitude as rap verses, written by the composers of the genre. They reveal the left-handedness of the novelist or, as Liza Graham put it in her book review, "[h]er rhymes read something like a cloistered English academic might imagine rap to be" (2016). The novelist resorted to the destylization of the hypotext in her attempt to make the fragment more accessible and familiar to the 21st century reader. At the same time, while preserving the original meaning, Atwood transcribes the unrhymed iambic pentameter into burlesque verse and vulgar style of speech, indicating, in Genette's terms, a burlesque travesty.

In the final section of the novel, Atwood suggests possible afterlives of the characters in Shakespeare's *Tempest*, offering the reader an unpredictable and intriguing extension in the form of an analeptic follow-up. This section is evidently extraneous to the original plot and denouement, a demonstration of the novelist's ingenuity. *Hag-Seed* closes with several chapters dedicated to possible endings and answers to some matters which remained unsolved within the play. Team Ariel, for instance, has decided that Ariel is a holographic projection, not an alien from space, who changes Prospero's mind, from revenge to forgiveness. After the end of the play he may enjoy a little vacation and then fight climate change: "Sort of like Storm in the X-Men, only without the white eyeballs, plus he's not a girl" (Atwood, 2017: 248). Leggs and his Hag-Seed Team come up with the most unexpected version: Prospero turns out to be Caliban's father after having a one-night stand with Sycorax, met at "a sorcerer type of convention" (Atwood, 2017: 266); Prospero tries to make up for the lost time and refines Caliban's musical talent that will make him a star. These possible endings assert Atwood's choice and manner of appropriating the play, in accordance with the expectations sparked by the Hogarth series. Moreover, the novelist's original reinterpretation seems to invite ever further extension and courage to bring Shakespeare's world into the twenty-first century, reinforcing the assumption that rewriting is a creative technique which offers an indeterminate number of literary possibilities.

In The Epilogue, Atwood employs Prospero's words "Set me Free" as an intertextual device, alluding to the magician's plea with his audience to grant him freedom. Requesting the "good hands" (applause) and "[g]entle breath" (praise) of his public, Prospero asks for mercy and forgiveness while emphasizing his powerlessness: "As you from crimes would pardoned be,/ Let your indulgence set me free" (Epilogue: 13-20). This direct address to the audience, a conventional device in the theatrical performances of the age, illustrates both the fictive nature of the play and the human identity of the actor. A suddenly aging man, Prospero's tone is rather sombre, disguising the mortal's dream of art and eternity. The prisoners do not quite understand why Prospero must be punished and are inclined to excuse his misdeeds. This way Felix may also be excused. Yet, as an audience, the inmates are not deemed fit to judge others. Felix is eventually freed from the confines of Miranda's ghost as well as his grief and guilt. Miranda and Ariel are brought together under the key word freedom and Atwood, like Prospero, grants his Miranda eternal liberty. "'To the elements be free', he says to her. And finally, she is" (Atwood, 2017: 283) are Prospero's exact words when freeing Ariel (5.1. 360-61).

The most illustrative instance of intertextuality is Atwood's short summary of *The Tempest* included at the end of her book. While other novelists who rewrote Shakespeare's plays have placed their explicit reference at the beginning of their novels, Atwood's choice functions as her own epilogue which invites the reader to further reflection. "The Tempest:

The Original", as Atwood entitles this section, is indeed the Canadian novelist's own retelling of Shakespeare's play which carries out an instructional purpose and encourages the reader to make their own interpretations of the two literary works. Again, Prospero's epilogue is employed by Atwood in the last lines of her summary, asking for the audience to pardon him and set him free by means of its own magic and applause. At the same time, the readers of *Hag-Seed* are tempted to use their magic in exploring Atwood's revision of one of the most enigmatic Shakespearean texts.

Conclusions

The study of the correspondence between Margaret Atwood's *Hag-Seed* and William Shakespeare's *The Tempest* has been organized around the rewriting processes and operations proposed by Gérard Genette which illustrate the considerable number of hypertextual transformations of a source text resulting in endless literary possibilities. This paper has only begun to articulate the multitude of perspectives which allow for a comprehensive examination of the textual conversation between the two texts. By applying Genette's elaborate critical methodology, I hope to have produced generalizable knowledge and encouraged further research in the field. Margaret Atwood's *Hag-Seed* is one of hundreds of rewritings of Shakespeare's play *The Tempest*. Time will tell what is yet to come, let's say, in the next four hundred years.

BIBLIOGRAPHY

Aldoory, Awfa, Hussein. *Atwood's Recreation of Shakespeare's Miranda in The Tempest*. Studies in Literature and Language, 14 (3), 58-62. 2017. Viewed April 5, 2020 http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/9352

Allen, Graham. *Intertextuality. The New Critical Idiom*. Routledge, 2000. Print

Atwood, Margaret. *Hag-Seed*. London: Vintage, 2017. Print

Broad, Leah.'*Review: Hag-Seed'*. The Oxford Culture Review. 1 January, 2017. Viewed April 9, 2020. https://theoxfordculturereview.com/2017/01/01/review-hag-seed/

Drößiger, Hans-Harry. *On Palimpsests: How to Use this Concept for TranslationStudies. In Memoriam Gérard Genette (1930-2018).* Athens Journal of Philology - Volume 5, Issue 4. 2018. Viewed February 10, 2020. https://www.athensjournals.gr/philology/2018-5-4-1-Drobiger.pdf

Eco, Umberto. *Postscript to the Name of the Rose*. Harcourt, 1984. Print

Genette, Gérard. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. London: University of Nebraska Press, 1997. Print

Giovannelli, Laura. *Margaret Atwood's Hag-Seed: Performing Wonders in the New Millennium.* Viewed April 7, 2020. http://www.dislocazioni-transnazionali.it/download/HAG-SEED_Giovannelli.pdf

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. Print.

Kubler, George. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. London: Yale University Press, 1962. Viewed January 21, 2020. www.jstor.org/stable/j.ctt5vkx7n.1

Muñoz-Valdivieso, Sofia. *Double Erasure in The Tempest: Miranda in Postmodern Critical Discourse.* Sederi 9 (1998). Viewed April 15, 2020. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1984428

Muñoz-Valdivieso, Sofia. *Shakespeare our contemporary in 2016: Margaret Atwood's rewriting of The Tempest in Hag-Seed. SEDERI 27 (2017): 105–29.* Viewed April 15, 2020. https://www.redalyc.org/pdf/3335/333553631005.pdf

Nishevita, Jayendran. *Adaptation and/as Agency in Margaret Atwood's Hag-Seed (2016).* Asian Conference on Cultural Studies 2018. Official Conference Proceedings. The

International Academic Forum. Viewed April 13, 2020. http://25qt511nswfi49iayd31ch80-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/papers/accs2018/ACCS2018_41035.pdf

Özmen, Özlem. *Re-Writing Shakespeare in the Twentieth Century: Edward Bond's Lear, Arnold Wesker's The Merchant and Howard Baker's Gertrude -The Cry in Socio-Historical Context*. Ph. D. Dissertation. Hacettepe University, 2018. Viewed January 24, 2020. http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/4992/10201146.pdf

Percec, Dana. *The Canadian Tempest Margaret Atwood and Shakespeare Retold as Hag- Seed.*Caietele Echinox, vol. 34, 2018. Posthumanist Configurations. Viewed April 10, 2020. http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/wp-content/uploads/2018/04/CaieteEchinox34-2018-pp.295-307.pdf

Shakespeare, William. *The Tempest*.Ed. K. Deighton. London: Macmillan, 1890. Viewed April 10, 2020 http://www.shakespeare-online.com/plays/temp_1_1.html

Other sources:

https://www.washingtontimes.com/news/2017/jan/12/book-review-hag-seed/. Viewed April 9, 2020

https://americanlibrariesmagazine.org/blogs/the-scoop/margaret-atwood-shakespeare-technology/. Viewed April 9, 2020

https://www.theguardian.com/books/2016/sep/24/margaret-atwood-rewriting-shakespeare-tempest-hagseed. Viewed April 9, 2020

https://www.vox.com/culture/2016/10/13/13231678/hag-seed-margaret-atwood-review. Viewed April 9, 2020

http://www.shakespeare-online.com/plays/temp_1_1.html. Viewed April 10, 2020

https://www.theguardian.com/books/2016/oct/06/hag-seed-the-tempest-retold-by-margaret-atwood.Viewed April 21, 2020

https://www.npr.org/2016/10/16/496762131/in-hag-seed-a-gentle-guide-to-shakespeares-stormy-island. Viewed April 21, 2020

ZORICA LAȚCU'S RELIGIOUS POETRY COORDINATES

Dumitra-Daniela Popa (Apostu)
PhD Student, "Transilvania" University of Brașov

Abstract:In this study I will approach the coordinates of the religious poetry written by Zorica Laţcu, nun Teodosia, a unique poetess of the nuns' community. The study starts with a biographical outline which helps us make acquaintance with the origins of a singular poetess in the national literature, the latter part / section presents the coordinates of her poetry published in three volumes.

Keywords: biography, mystic, love, spirituality, joy.

Esența vieții creștine este iubirea, femeia este capabilă de a o oferi și de a o nutri în chip unic. Ea se arată învingătoare când se pune în discuție disponibilitatea de a iubi fără margini, de a se jertfi. Dovada clară este reprezentată de numărul mare de sfinte din calendarul ortodox, care s-au dat pe sine din dragoste creștinească.

Deși femeile s-au arătat trăitoare în și pentru Hristos, poezia religioasă este mai des scrisă de bărbați.

Poezia și religia sunt concepete diferite, dar așa cum afirmă Dan Botta în lucrarea *Limite și alte eseuri*, de multe ori lirica s-a identificat cu religia, iar de multe ori starea conferită de o creație de acest gen îl poate apropia pe cititor de starea de rugăciune. Poezia religioasă a fost aleasă de creatori din toate timpurile, „inspirația religioasă este o permanență a poeziei românești, din epoca daco-romană și până la poeții contemporani."[1] și prin ea s-a încercat realizarea unui dialog cu Tatăl Ceresc. Lirica religioasă experimentează misterul universal, nu se îngemănează cu religia, dar nici nu se poate despărți de ea întrucât creatorul de artă i se destăinuie Marelui Anonim. Autorul de poezie religioasă are o atitudine specifică, de cele mai multe ori este un cunoscător al cultului, Zorica Laţcu-Maica Teodosia este un exemplu demn.

În lucrarea de față voi aborda coordonatele poeziei religioase compuse de Zorica Laţcu, maica Teodosia, o poetă unică din lumea monahiilor. Materialul conține și un crochiu biografic pentru a cunoaște originea și bazele unei poete singulare în literature națională.

Așadar, prezenta lucrare are ca scop completarea cercetărilor efectuate deja și o subliniere a operei lirice care nu a fost agreată de regimul trecut.

Zorica Laţcu s-a născut la data de 17 martie 1917, într-o localitate din Ungaria, Mezötur. Copilăria și-a petrecut-o la Brașov, în 1936 își susține bacalaureatul pe care îl termină cu rezultate foarte bune.

În anul 1940 a absolvit Facultatea de Filologie din Cluj, secția filologie clasică și filologie modernă.

Debutul literar a avut loc în paginile revistei *Gândirea*, deși scrisese încă din perioada adolescenței poeme dedicate mamei. Între anii 1941-1944 a publicat în revista mai sus amintită după cum urmează: *Epitafuri antice, Vergilius și Melissa către Diodor, Lidia către Gaius, Epitalam, Ectenie.*

Anul 1941 îi aduce o slujbă în mediul universitar, este numită preparator universitar al Institutului Român de Lingvistică din Cluj. De-asemenea, are și alte colaborări, contribuie la

[1]Ion Buzași, Poezia religioasă românească, Antologie, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p.5.

întocmirea *Dicționarul limbii române* al Academiei Române, pune laolaltă bibliografia pentru revista *Daco-Romană* și pentru *Buletinul Institutului de lingvistică*.

A publicat trei volume: *Insula albă* (1944, Sibiu), *Osana Luminii* (1948, Cluj), *Poemele iubirii* (1949, Craiova). Poeta a mai compus poezii ce au fost inlcuse în volumele rămase doar manuscrise *Icoane pentru paraclis, Din pribegie, Grădina Doamnei* și *Alte poezii*. Totodată, poeta s-a ocupat și de traduceri din opere patristice.

Poeta s-a apropiat treptat de religie prin cunoașterea unor fețe bisericești precum: episcopul Nicolae Colan, ieromonarhul și cel ce i-a fost și îndrumător spiritual, Arsenie Boca, starețul Ioan Iovan. Așa cum a menționat Puiu Ioniță în lucrarea *Poezia mistică românească*, cel care a contribuit la dedicarea și intrarea în viața de monahală a fost părintele Arsenie Boca. În anul 1948 Zorica Lațcu își dedică întreaga existență lui Dumnezeu și intră în cinul monahal la Mănăstirea Vladimirești aflată între Tecuci și Galați. Astfel că în ziua de 5 mai 1948 Zorica Lațcu devine *soră* la Mănăstirea Vladimirești din județul Galați, după doi ani, la data de 8 octombrie 1950 este tunsă în monahism cu numele de Teodosia. În anul 1955 mănăstirea este desființată, iar o parte dintre măicuțe sunt arestate, altele au intrat în viața laică. Anul 1956 a fost unul greu căci poeta a fost închisă pentru trei ani la Miercurea Ciuc și Jilava din cauza operelor compuse.

Între anii 1970-1990 va locui la Brașov și în toți acești ani scrie poezie și traduce din literatura patristică colaborând cu preotul Teodor Bodogae. Dumnezeu o ajută să se reîntoarcă la mănăstirea unde a fost călugărită și unde a trecut și la cele veșnice în ziua de 8 august 1990.

2. Coordonate în poezia Zoricăi Lațcu

Opera poetică a Zoricăi Lațcu depășește într-un anume fel cadrul tradiţional al poeziei religioase românești, lirica ei nu se poate asemăna cu lirica niciunui poet tradiționalist.

Creația ei nu a fost analizată de critice renumiți deoarece în perioada comunistă religia nu era în grațiile partidului, așadar Zorica Lațcu fost interzisă întrucât scria despre Dumnezeu. Criticul și istoricul George Călinescu a amintit în lucrarea *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* de *Tradiționaliștii* și *Ortodoxiștii*, printre poeții regăsiți sunt Nichifor Crainic sau Vasile Voiculescu. De asemenea, Ov. Crohmălniceanu nu face nicio referire la poeta Zorica Lațcu în lucrarea *Istoria literaturii române între cele două războaie mondiale*

Dumitru Micu în studiul amplu tipărit în anul 1975, *„Gândirea" și gândirismul* face o referire laconică la Zorica Lațcu, trebuie să ținem cont și de anul apariției lucrării, astfel înțelegem cenzura impusă de partid. Criticul o îndepărtează pe Zorica Lațcu de tradiționalism, implicit de religios și o așază în rândul poeților moderni prin structurile hexametrice. Din păcate, nici cercetările apărute după regimul comunist nu sunt generoase cu privire la poeta gândiristă.

Creația poetei a fost comentată și interpretată de mentorul său Nichifor Crainic, de Teofil Pârâianu, de preotul Cornel Toma sau de Înalt Preasfințitul Bartolomeu Anania, de cei din mediul său religios.

Creația poetei este de natură mistică, iar printre temele relevante amintim: legătura dintre om și Dumnezeu, comunicarea cu Dumnezeu sau rugăciunea, toate arată Iubirea lui Dumnezeu pentru om.

Primul volum conține amprente ale gândirismului la nivelul formării imaginarului eului creator și la nivel lexical, însă la nivel tematic, poezia nu respectă regulile gândiriste. Poezia din acest volum este o creație de dragoste „străbătută de neliniștile fecioriei aflate în așteptare, o poezie în care întreaga natură așteaptă și pregătește întâlnirea îndrăgostiților, o poezie de un senzualism genium și evanescent care se resoarbe în momentul sacru al nunții."[2]

[2] Ioniță, Puiu, Poezia mistică românească, Institutul European, 2014, București, p.213.

În acest prim volum, iubirea este profană, „tânăra poetă este înfiorată de un sentiment în care candoarea și dorința se topesc într-o așteptare languroasă”[3], ulterior poeta este atinsă de iubirea pentru Mirele Iisus Hristos. Ipostazele iubitului sunt de misterios: ....*Eu am privit în pământ, dar simțeam că se uită la mine./ Apoi așa, dintr-o dată, mi-a spus: Ești atât de frumoasă!/ Ești ca un lujer ce poartă flori grele și moi de mătase./ Și cum te pleci și cum ochii i-ascunzi între lungile gene.....(La fântână)*, de oaspete din alte locuri: *Străinul, care-aseară a poposit la noi,/ L-am ospătat cu pâine, cu vin şi cu măsline./ I-am aşternut în grabă un pat de frunze moi,/ N-am întrebat nici cine-i şi nici de unde vine.//... Spunea despre iubirea cea fără de păcat,/ De-o patimă, curată ca flacăra de soare,/ Despre o jertfă sfântă pe-altarul nepătat,/ Spunea despre durerea de-a pururi roditoare.(Un oaspe)*, o altă ipostază este cea a iubitului mistic:...*N-am cunoscut pe Cel ce ma ducea,/ Si nici n-am vrut. Lumina se marise,/ Paseam prin alb, vecia-ncaruntise/ Si flacara din juru-mi stralucea./ Cu ochii beti de albul mult, catam/ Sa vad un chip: o umbra sau o raza./ Ci ochi-mi n-au avut nimic sa vaza,/ Decat lumina alba. Inotam/ In valuri de lumina, undeva./ Si n-am stiut ca asta e iubire,/ Sa treci din bezna in nemarginire,/ Cu mana stransa-n mainile Cuiva./ Cand ne-am oprit, s-a-ntors privirea mea/ Spre Cel ce ma dusese. Si uimita,/ Am cunoscut lumina nesfarsita,/ Ca toata, valuri, de la El venea. (Răpire)*

Volumul *Insula albă* are ca temă centrală căutarea drumului ce duce spre revelarea lui Dumnezeu. Operele sunt construite asemenea unor monologuri lirice și explorează filiera mitică. Poezia *Te port în mine*[4] este mărturia fixării relației om-Dumnezeu, verbul la persoana I, însoțit de pronumele la persoana a II a, indică subiectivitatea eului liric și raportarea permanentă la Dumnezeu, este o lirică a iubirii pure:*Te port în suflet, ca pe-un vas de preţ/Ca pe-o comoară-nchisă cu peceţi,/Te port în trup, în sânii albi şi grei/Cum poartă rodia sămânţa ei/Te port în minte ca pe-un imn sfinţit/Un cântec vechi, cu crai din răsărit./Şi port la gât nepreţuit şirag/Strânsoarea caldă-a braţului tău drag./Te port în mine tainic, ca pe-un vis,/În cer înalt de noapte te-am închis/Te port, lumină rumenă de zori,/Cum poartă florile mireasma lor./Te port pe buze, ca pe-un fagur plin/O poamă aurită de smochin./Te port în braţe, horbote subţiri,/Mănunchi legat cu grijă, fir cu fir,/Cum poartă floarea rodul de cais,/Adânc te port în trupul meu şi-n vis.*

Trecerea de la lumesc la ceresc sau de la profane la sacru se face lin, dar apăsat, astfel că cel de-al doilea volum are un titlul semnificativ *Osana Luminii* și aduce elemente noi, fixează coordonatele poeziei sale regăsite în spiritualitatea ortodoxă. Dumnezeu este găsit în tot ceea ce este plăcut Lui, poeziile din acest volum pot fi considerate arte poetice înduhovnicite, limbajul suferă schimbări în sensul că are la bază alegorii biblice.

Poeziile din acest volum pot fi împărțite în două categorii, o primă categorie indică bucuria omului pentru că l-a găsit pe Dumnezeu, omul este dornic de a se împăca cu El, a doua categorie prezintă ispitele cu care sufletul duce adevărate lupte.

Prima poezia este *Vinul*, aceasta este o definiție care îl umple pe cititor de bucurie şi preaplin sufletesc, este o creație a comuniunii și a căinței, inima este indicele schimbării: *Îmi strâng durerea-n inimă, ca-n teasc./Din ea, mustind, poemele se nasc;/Şi fiebe mustu-n clocot rubiniu,/În buţi cu cerc de fier de-abia-l mai ţiu./S-a limpezit apoi în căni de lut/Şi locul de mireasmă s-a umplut.* Ideea poetică centrală arată că în absența căinței, Dumnezeu nu S-ar lăsa descoperit.

Vinul și pâinea sunt cele ce înfăptuiesc Euharistia, la poeta noastră devin simboluri, implicit taine ce se cer simțite.

În poemul *Golgota* regăsim durerea Mântuitorului adâncită de omenire, dar El ca un adevărat Fiu și Dumnezeu, iartă tot: *Te vindem iar cu sărutări viclene,/Prin nepăsare oarbă*

[3] Ibidem. p.214.
[4] Poeziile sunt preluate din volumul Zorica Lațcu-Teodosia, Poezii, Editura Sophia, București, 2008.

și prin lene.// Te biciuim cu vorbe de ocară,/ Te pălmuim cu ură ca de fiară.// Te adăpăm cu suc de-amărăciune,/ Din pofte rele și din stricăciune.// Te țintuim pe cruci de nedreptate/ Prin cuiele uciderii de frate,// Iar împletim blestemele de tată,/ Să-ncingem, Doamne, fruntea-nsângerată,//Tu iarăși zici, în blândă rugăminte:/ "Nu știu ce fac. Îngăduie-i, Părinte".

Operele în care bucuria este laitmotivul conțin un mesajul spriritualizat și sunt tot mai multe în acest volum secund, printre care amintim *Crinul*, *Pâine* sau *Primăvara mea*.

Crinul simbolizează puritate și alegerea veșniciei*: Așa se-ncepe jertfa de iubire:/ Din alb potir crescut în flori de crin/ Primi fecioara prima-mpărtășire,/ Sorbi miresme dulci în loc de vin./ Și Tainele de pace făcătoare/ S-au săvârșit atunci în chip nespus,/ Când I s-a dat în lujerul de floare/ Mariei, sfântul Trup al lui Iisus.// Că-n clipa-n care mâna ei smerită/ Atinse crinul mândrei primăveri,/ Se-nfăptui minunea negrăită/ Pe veci a luminatei Învieri.* Purității i se adaugă întruparea Fiului lui Dumnezeu ca om, chenoza, prin ea omul are șansa de a se mântui: *În trup curat de Maicaă neuitată,/ Crescu sfânt trupul Tău din har ceresc,/ Precum din ploaie și din raze cresc/ Mănoase spice-n țarina rodită.// Și, ca un bob de grâu dumnezeiesc,/ Te-ai măcinat în ura cea cumplită/ Și-ai hărăzit ființa Ta zdrobită,/ Acelor mulți, cari veșnic flămânzesc.//...Cu sânge și cu lacrimi frământat,/ În focul dragostei Te-ai copt, Hristoase,/ Și spre viață veșnică Te-ai dat. (Pâine)*

Originalitatea poeziei maicii Teodosia constă în bucuria mărturisirii în mod tainic și redată cumva euharistic, nu regăsim atitudine de credință sau de necredință arghezian, nici atitudinea panteistă blagiană, dar nici latura vădit tradiționalistă.

Zorica Lațcu a avut ca dorință transformarea scenei poetice într-o grădină a Maicii Domului, asemenea direcției gândiriste și sunt întâlnite în creațiile sale multe personaje biblice.

Maica Teodosia a scris mai multe poezii dedicate Maicii Domnului, femeia și mama model prin puritatea și iubirea unică, căpătându-și meritul de a fi numită autoare de poezie religioasă și prin operele scrise din suferință sau din dragoste închinate Maicii Domnului.

Poeta neamului nostru o invocă pe Maica Domnului în poemele sale, opere ce par să amintească de rugile Sfântului Efrem Sirul către Aceasta (Fecioara Maria).

Iubirea cântată și purtată Fecioarei Maria apare în operele: *Filă de acatist, Maica durerilor, Fuga în Egipt, Întrupare, Intrarea în biserică, Colind, Maică fericită*, toate fac parte din volumul Osana luminii.

Al treilea volum, *Poemele iubirii* este cel ce descrie starea de bucurie supremă prin care trece sufletul prin perceperea iubirii adevărate, iubirea de Dumnezeu. Întreg volumul cuprinde motive mistice cum sunt: mirele, mireasa, nunta sau unirea tainică.

Volumul apărut în 1949 este rezultatul ascensiunii religioase și cuprinde adevărate rugăciuni, ce Îl slăvesc pe Dumnezeu.

Poemele iubirii debutează cu o artă poetică ce indică faza de început a iubirii: *Cuvintele, pe care nu le-am spus,/ Sunt tot atâtea trepte ce pogoară,/ Cu sufletul tot mai adânc, m-am dus,/ Pe treptele tăcerii, ca pe-o scară.// Ca-ntr-un cuprins de peșteră boltit,/ M-am coborât în lumea nerostirii,/ Și-n cutele de piatră i-am gătit,/ Acolo-n fund, un ascunziș Iubirii.// Cuvintele pe care nu le-am spus,/ Sunt tot atâtea trepte de tacere:/ Adânc în mine, mai adânc m-am dus,/ Acolo, unde orice vorbă piere.// De-acolo, din limanul necuprins,/ Din lumea fără mal a nerostirii,/ Pe treptele tăcerii s-au prelins/ Din ascunziș, luminile iubirii. (Tăcere)* Titlul este sugestiv pentru că tăcerea este o componentă a misticismului, este o caracteristică a celor ce ajung la acea stare de cunoaștere dumnezeiască, în acest fel poate fi cunoascută iubirea lui Dumnezeu prin coborârea în lumea celor nespuse. „Tăcerea nu este lipsa logosului, ci experiența comuniunii cu el, nu e o dovadă a neputinței sau a sterilității, ci ambiția rodniciei și a împlinirii spirituale. Poeta mărturisește acum pentru

prima dată că scopul poeticii sale nu mai este textul, ci doar trăirea, care e atât de copleşitoare, încât scrisul devine pasager."[5]

Cele mai multe creații din acest volum prezintă nunta mistică, mireasa își așteaptă nerăbdătoare

Mirele. Poeta a folosit diferite metafore pentru a sublinia iubirea: *jertfă a arderii de tot, floare-n flăcări, cu miresme bune, flacără de argint, cu raze blânde, pâine coaptă-n tainicul cuptor, mir de preţ, mănunchi de busuioc, Învăluire de lumină lină,izvor de veşnicie, linişte deplină, merinde pentru suflete flămânde, candelă de aur şi făclie*. Mireasa îl așteaptă pe mire în *iatac*. Ea urmează un adevărat ritual pentru a se întâlni cu El: *Am pregătit culcuşul în iatac,/Pe rug arzând cu flăcări mătăsoase,/Şi-n toată graba mâinilor sfioase,/Mă voi găti, Iubite, ca să-ţi plac.(Iatac)*

Prin iubire se transformă totul, iar chemarea dumnezeirii este cea care elucidează tainele iubirii: *Vino, Preaiubite-al meu,/ Pe sub bolţi de curcubeu,/ Dă-mi aripi de Heruvim,/ Mână-n mână să plutim,/ În grădini de frumuseţi,/ Din eterne dimineţi.../ Cu miros de trandafiri/ Să-Ţi sorb dorul din priviri,/ Din potire de rubin,/ Să-Ţi sorb dorul ca pe-un vin,/ Vino, vino să mă-mbeţi/ C-un alean de frumuseţi.// Vino, preaiubita mea,/ Pe sub punţi de peruzea,/ Cu lumini de foc ceresc/ Haina să ţi-o-mpodobesc./ Vin să calci pe drum de stea,/ Şi să-nveţi ce-i dragostea./ Vino, preaiubito, vin,/ Dincolo de cer senin,/ Să plutim, uitând de noi,/ Mână-n mână, amândoi./ Tu cu Mine să petreci,/ Eu cu tine-n veci de veci. (Chemarea)*Invocarea iubirii este realizată sub forma unui dialog între mire și mireasă, acestea nu rămân fără un raspuns, iar faptul că fiecare se caută unul pe celălalt arată că iubirea se înfăptuiește prin regăsire, iar la Dumnezeu vor fi o singură persoană după cum apare în multe scripte patristice și nu numai. La nivelul morfologic, ambele chemări debutează cu verbul la modul imperativ ceea ce impică o tonalitate a chemării, totodată găsim un număr mare de verbe la conjunctiv (să plutim, să sorb, să îmbeți, să împodobesc, să calci, să-nveți, să petreci) ce exprimă o acțiune realizabilă și posibilă, aceea a întâlnirii celor doi. Câmpul lexico-semantic predominant este cel al celestului: *bolti de curcubeu, aripi de Heruvim, stea, ceresc*.Cromatica aleasă este potrivită iubirii, roșu și turcoaz (*potire de rubin, punți de peruzea*), remarcăm prezența imaginilor artistice vizuale, olfactive, tactile și gustative ce arată bucuria întâlnirii cu iubirea divină. Încercarea iubitei de a accede la spiritualizare este dublată de simboluri specifice religiosului. Curcubeul este simbolul ce face legătura dintre profan și sacru, îngerul este mijlocitorul dintre Dumnezeu și om, iar roza este simbolul absolutului, al iubirii legate de Mântuitorul Hristos, comuniunea dintre om și Dumnezeu este accentuată de simbolul potirului. Prin simbolistica operei, Chemarea este o creație a „entuziasmului nupțial, un poem al epifaniei, al răpirii, un poem al experienței uniative."[6]

Poezia *Maica* aduce o prezentare unică a Maicii Domnului atunci când Fiul este răstignit. Monahia Teodosia este convinsă că sunt prezente două răstigniri, una a Fiului, cea cunoscută de toți creștinii ortodocși și una a mamei, nimic nu poate înlocui chinul acesteia, poezia subliniază chinul îndurate de mamă alături de Fiul său: *Când El suia cu trudă pe Golgota,/Tu l-ai urmat, uitată în popor./Şi nimeni n-a ştiut că două trupuri/Se frâng, spre mântuirea tuturor;/Şi nimeni n-a văzut, că patru palme/Se-ntind pe cruce şi-n cuie că se bat,/Că două capete se-ncununară/Cu spinii grei, în curtea lui Pillat./...Şi cum El veşnic suie pe Golgota,/ Şi-I veşnic Răstignitul întru noi,/ Tu, Maică, Îl urmezi cu paşi de sânge/ Ca să muriți pe Cruce, Amândoi./ Bătrânii, iscusiți în vorbe-alese,/ Văzut-au singuri jertfa-ți de nespus:/ De-aceea ei Îți înălțară slava,/ Decât a Îngerilor mai presus.*

[5] Ioniță, Puiu, Poezia mistică românească, Institutul European, 2014, București, p.220.
[6] Ibidem, p.224.

Poezia Zoricăi Laţcu completează şi îmbogăţeşte patrimoniul liricii noastre religioase cu texte de o rară frumuseţe şi armonie, de o sensibilitate peste limitele firii[7].

Maica Teodosia sau Zorica Laţcu este cea care L-a regăsit pe Dumnezeu prin opera sa, întreaga ei operă stă sub semnul iubirii desăvârșite.

„Tâlcuind câteva sensuri ale iubirii mistice în opera poetică a Zoricăi Laţcu nu poţi decât să te laşi fascinat de Frumuseţe şi Bogăţie sufletească fără margini, să te minunezi de acest miracol pe care Dumnezeu l-a dăruit poeziei româneşti. Şi nu poţi decât să trăieşti acut impresia că nu ai spus suficient, că toate puteau fi spuse altfel, că rostirea întru descifrarea tainelor poeziei putea fi mai convingătoare.”[8]

Poezia Zoricăi Laţcu cuprinde indici culturali și filologici ce depășesc intuiția și spontaneitatea. Unicitatea poetei constă în aportul tematic, în reinterpretarea simbolurilor, motivelor prin viziunea novatoare, aduse poeziei de acest gen.

Lirica religioasă este importantă deoarece poetul are contact cu Dumnezeu, cel ce scrie poezie religioasă are o anumită trăie, caută să arate elemente pertinente, dacă iubirea lui Dumnezeu nu ar exista, noi nu am fi vreodată împliniți.

Poezia religioasă conține alte coordonate poetice comparativ cu poezia laică, nu poate fi raportată la maniera de reprezentare hedonistă sau psihanalitică, rămânând fidelă modelului biblic ce îi oferă cititorului un urcuș spiritual. Ceea ce trebuie să reținem atunci când receptăm o poezie de acest gen este că are la bază Sfânta Scriptură.

Întreaga operă a Zoricăi Laţcu – monahia Teodosia este o dovadă clară a iubrii față de Dumnezeu pe care a împărtășit-o semenilor si rămâne unică prin respectarea adevărului biblic.

BIBLIOGRAPHY

Boldea, Iulian, 2005, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Bucureşti, Editura Aula.

Buzași, Ion, 2003, *Poezia religioasă românească, Antologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.

Călinescu, George, 1941, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Fundaţia regală pentru literatură şi artă.

Crainic, Nichifor, 1940, *Nostalgia paradisului*, Bucureşti, Editura Cugetarea.

Crohmălniceanu, Ov.,S., 2003, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Bucureşti, Editura Universalia.

Pănăzan, Maria-Daniela, 2006, *Poezia religioasă românească*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea.

Ioniță, Puiu, 2014, *Poezia mistică românească*, București, Institutul European.

Laţcu, Zorica (Teodosia), 2008, *Poezii*, Bucureşti, Editura Sophia.

[7] Pănăzan, Maria-Daniela, Poezia religioasă românească, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2006, p.153;
[8] Pănăzan, Maria-Daniela, Poezia religioasă românească, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2006, p.170.

VIRGIL IERUNCA AND THE ANALYTICAL ENDEAVOUR OF POETRY IN THE VOLUME SUBIECT ȘI PREDICAT

Marinela Viorica Sabou (Țuculete)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract:The Subject and the Predicate Volume signed by Virgil Ierunca comes to complete the Romanian literature by emphasizing those writers, poets or philosophers who were often marginalized, minimized or forgotten by the communism. For several years, Ierunca talked a lot about the Romanian poetry and commented on it, becoming one of the most important and sensitive verse analysts. Because of the fact that he translated many poems and he was a poet himself, he is considered a great poetry critic. The essayist Virgil Ierunca invites the reader to return to the true national values and models. Like a historiographer, he rediscovers them and finds them in a unique formula, a definition related to opera, attitude, conscience, inspiration, the integrity of dignity, or with the help of his writing or vision.
In the sub-chapter dedicated to Poetry, we can notice a careful analysis of the poetry of Paul Sterian, AE Baconsky, Virgil Mazilescu, Ileana Mălăncioiu, Augusttefan Augustin Doinaș, Dorin Tudoran, Ana Blandiana, Angela Marinescu, Mihai Ursachi, Dan Laurențiu, Ioana Ieronim, Victoria Ana Liviu Ioan Stoiciu or Mariana Marin. Being a good expert of the old and modern literature, the essayist achieves affinities and symmetries among the creations of these poets, but also between the native literary space or the world of European letters. With the exact, rigorous and attentive eye, but also with the selective, sympathetic, supportive and complicit one, he often uses the technique of quotation of the lyrics or the stylistic theme of the text.
There is a real, rigor, warmth and accuracy, pathos and lucidity sympathy for the quotations. He is familiar with poetry and betrays an informed commentator, eager to talk about the power of the versed word that redeems the moral health of the writing, defends the dignity of the thought, confronts the communist censorship and announces the change in Romania with the help of the word.

Keywords - aesthetic, time, transcendent, freedom, alienation

Publicată la Editura Humanitas, în anul 1993, cartea *Subiect și predicat* conține 285 de pagini incluzând un *Cuvânt înainte* semnat de scriitor prin care acesta își justifică demersul și anume acela de a încerca „să umilească uitarea" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 5), să aducă „o simplă contribuție la exorcizarea vremurilor adormite" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 5), propunând „o articulare dreaptă între tăcere și cuvânt, mirare și legământ" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 5). Autorul consideră această lucrare „o carte fără început, nici sfârșit" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 5) al cărei scop este „nu de a defini, ci de a in-defini" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 6). Menționează că o parte dintre texte au fost difuzate de *Europa Liberă*.

Paradigmele în care sunt înscriși scriitorii români în acest volum sunt europene, de aceea volumul are rolul de a întări sentimentul unei apartenențe, așa cum declară Nicolae Mecu în articolul, intitulat *Recenzii*: „Este o corolă de repere ale culturii și spiritualității românești necorupte, stând toate sub semnul ne-turcirii"[1].

Cele cinci capitole sunt intitulate: *Trepte*, *Prieteni care au fost*, *Priviri* (cu subcapitolele: *Poezie* (I), *Eseuri, critică, mărturii* (II)) și *Exil*. Fiecare dintre texte este datat,

[1]Nicolae Mecu, *Virgil Ierunca, Subiect și predicat*. [*Virgil Ierunca, Subiect și predicat, București, Humanitas, 1993*]. În: Rev. *Ist. și Teor. lit.*, 42, nr. 2, 1994, p. 255.

notându-se luna și anul publicării lor. Acestea reprezintă cronici literare, necroloage sau evocări asupra unor poeți din țară sau din exil, ocazie cu care eseistul le analizează și interpretează operele emițând judecăți de valoare „în pofida unui predilect atașament sentimental, manifestat cu deosebire în cazul numelor uitate, supuse recuperării”[2], devenindu-se „supervizorul unui timp insuficient sieși”[3].

Capitolul intitulat sugestiv *Priviri* debutează cu un prim subcapitol dedicat *Poeziei* prin care trezește la lumină opere intrate parcă într-un con al umbrei și atrage atenția cititorului prin schița de portrete al unor reprezentanți importanți ai literaturii române ce demonstrează un real talent în stihurile lor. Astfel, Ierunca apare „ca un apărător al valorilor naționale reale și închinător al unui românism luminat, derivat parcă din programul *noii generații*”[4]. Reușește să aducă în scenă poeți importanți cărora le alătură laudativ o metaforă sau o sintagmă prin care să se exprime tăria adâncă a caracteristicilor acestora.

Cel dintâi eseu *Un estet ortodox: Paul Sterian* este un necrolog, publicat în octombrie 1984 și scris cu ocazia morții lui Paul Sterian, după cum face precizarea Virgil Ierunca încă de la început. Criticul îl situează pe acesta printre poeții originali ai perioadei interbelice, care a mai apărut sporadic în unele reviste și după 1944. Ca poet religios, a fost doar tolerant și s-a afirmat ca ortodoxist deoarece, spre deosebire de Vasile Voiculescu, la el cuvântul e doar la sfârșit, poemele lui fiind o formă și nu o stare, după cum consideră Virgil Ierunca, acesta spunând despre poemele sale că sunt „vămi de închinare” (vol. *Subiect și Predicat*, p. 83), popasuri de confruntare cu existența. El slujește, prin poezie, dimensiunea omenească a ortodoxiei.

A remarcat faptul că arta lui Sterian este „expresiv anunțată” (vol. *Subiect și Predicat*, p. 84). Îngerii lui Sterian, sunt, în opinia lui Virgil Ierunca „mijlocitori între lume și dumnezeire, au o funcționalitate precisă de a media între sacru și profan” (vol. *Subiect și Predicat*, p. 85). Voința de moarte nu înseamnă, la el, o deznădejde față de lumea de aici, ci o bucurie pentru cealaltă, fapt ce devine o constantă în poezia lui Sterian. Cartea sa de căpătâi este considerată *Războiul nevăzut al lui Paisie cel Mare*, „sinteză a rugilor, închinăciunilor și excursiilor sale religioase” (vol. *Subiect și Predicat*, p. 87). Virgil Ierunca interpretează o seamă dintre poeziile lui Sterian, menționând că în acestea există „lumina atotstăpânitoare a ortodoxiei” (vol. *Subiect și Predicat*, p. 88).

Eseul intitulat *A. E. Baconsky și distanța regăsită* a fost publicat în martie 1977. În această scriere Virgil Ierunca menționează că A. E. Baconsky a murit la cutremurul din 4 martie, rămânând în literatura română prin opera sa, dar și „prin gestul său exemplar de a oferi contemporanilor imaginea unei metamorfoze de conștiință” (vol. *Subiect și Predicat*, p. 89). După câteva volume din perioada renegată, publică un volum în 1967, când se întoarce la uneltele autentice ale mărturiei poetice, căutând un echilibru, o împăcare în toate.

Autorul articolului face o radiografie a poeziilor lui A. E. Baconsky, reușind să pătrundă cele mai subtile sensuri și nuanțe și mai ales avertismentul prin care poetul întorcea spatele istoriei. După doi ani apăreau *Tezele din iulie* și A. E. Baconsky l-a înfruntat pe Ceaușescu militând pentru demnitatea integrală a scriitorului. A părăsit pentru o vreme România, analizând din străinătate condiția scriitorului român. Citează, în final, unul dintre poemele lui A. E. Baconsky în care trecerea dincolo îi apărea „ca o punte senină, ca o izbăvire posibilă” (vol. *Subiect și Predicat*, p. 92).

---

[2] Eugen Budău, *Profil: Virgil Ierunca*. În: *Zburătorul*, 7, nr 4-10, 1996, p. 6

[3] Interim, *Supervizorul*, [Rubrica *Revista revistelor culturale*. Scurtă referire la Virgil Ierunca]. În: *Adevărul literar și artistic*, 5, nr 347, 1996, p. 2

[4] Nicolae Mecu, *op. cit.*, p. 255

Prin eseul *Virgil Mazilescu și eșecul de a numi*, Ierunca îl aduce în scenă pe Virgil Mazilescu pe care îl privilegiază considerând că și-a construit o actualitate neîntreruptă prin depășirea cotidianului: „O analiză a lui Virgil Mazilescu e atât de exactă în intuiție și în formulări, incluzând totodată un criteriu etic, încât nu poate produce decât perplexitate și, mai mult ca sigur, invidii”[5].

În acest eseu, publicat în martie 1980, Ierunca a considerat că Virgil Mazilescu face parte dintre poeții mereu actuali. Menționează că a debutat în 1968 cu volumul *Versuri* și, după alte volume, în 1979, un volum antologic *Va fi liniște – va fi seară* prezentat de criticul Eugen Negrici. Ierunca analizează atât această prezentare, cât și *Prefața* autorului, precum și notele lui Nicolae Manolescu remarcând faptul că la cei doi critici se observă un exces de subtilitate. Crede că Virgil Mazilescu nu trebuie, neapărat, încadrat într-un curent literar. El îl vede pe Mazilescu într-o continuă rătăcire, în nestatornicie. Consideră că poezia cheie a acestuia se intitulează *Prietenii*, de fapt niște martori ai imaginarului. Motivul timpului și cel al căderii sunt sesizate în versurile lui Virgil Mazilescu: „Virgil Mazilescu nu problematizează timpul, deoarece îl îndură ne-diferențiat” (vol. *Subiect și Predicat*, p. 97).

În eseul *Autobiografia Antigonei*, publicat în martie 1986, autorul pornește de la afirmația că ultima carte a Ilenei Mălăncioiu apărută în 1985, marchează „o ruptură cu ceea ce o consacrase pe poetă” (vol. *Subiect și Predicat*, p. 98). O consideră o poetă a dublului existențial. Urcușul pentru Ileana Mălăncioiu e zădărnicit de zodia nouă dominată de devălmășie, la poalele acestuia dominând stricăciunea și prăpastia, pierderea identității și a speranței. Căderea i se pare lui Virgil Ierunca atât de generalizată încât devine „*un fapt divers*” (vol. *Subiect și Predicat*, p. 101). Enumără și consecințele frigului ființei: „înstrăinarea, omogenizarea, nediferențierea ... o ciudată *orbire*” (vol. *Subiect și Predicat*, p. 101). Analiza poeziilor se face până în cele mai subtile amănunte. Zeii par a fi izgoniți, în *ordinea nouă* nu le este permisă nici măcar arătarea sau ofranda. E ceea ce sesizează în poezia Ilenei Mălăncioiu, într-o lume închisă transcendentului, lăsată pustiului. Consideră că inspirația nu trebuie să cedeze locul aspirației.

În eseul, *Ștefan Augustin Doinaș: spovedania sensului*, publicat în ianuarie 1986, Virgil Ierunca nu îl consideră pe Ștefan Augustin Doinaș „un clasic rătăcit” (vol. *Subiect și Predicat*, p. 105), într-o perioadă în care, în poezie, aveau loc unele prefaceri, deși mulți îl catalogau astfel, afirmând că poeziile sale erau, mai degrabă „*momente* cărturărești” (vol. *Subiect și Predicat*, p. 105). Vede în poezia acestuia o creație în care sensul prevalează, acea „*formă a sensului*” (vol. *Subiect și Predicat*, p. 105), care îi conferă poeziei propria libertate, dar departe de periferiile expresive.

În opinia sa, în poezia lui Augustin Doinaș etica este aceea care se impune. L-a văzut pe Ștefan Augustin Doinaș drept un critic al propriei poezii apreciind afirmația acestuia că „orice lipsă de înțelegere a necesității interioare a operei, devine act de libertinaj artistic, după cum orice îngrădire a libertății interioare de creație se transformă în tiranie programată: și una și alta atentează la viața însăși a spiritului” (vol. *Subiect și Predicat*, p. 106). Insistă asupra perseverenței eticii în poem ceea ce nu înseamnă, în viziunea sa convenință clasică.

Referindu-se la ultima carte a lui Ștefan Augustin Doinaș subliniază că este vorba de un nou stadiu al creației acestuia pe care îl numește incendierea *impersonalității*. Observă trecerea de la acel *da* mititic, la un *nu* actual, investitor de blasfemii. Așadar, o metamorfoză negativă ce cuprinde întreaga poezie a acestuia. Citează câteva din poeziile lui Ștefan Augustin Doinaș printre care și *Corabia nebunilor* care marchează un momemt important în noua viziune a poetului. Concluzionează, subliniind că, la Ștefan Augustin Doinaș, „scriitura se confundă cu o etică, iar poemul devine o *lege* a libertății” (vol. *Subiect și Predicat*, p. 109).

---

[5]Dumitru-Mircea Buda, **Virgil Ierunca, *Subiect și predicat***. [*Virgil Ierunca, Subiect și predicat, București, Humanitas, 1993*]. În: *Studia Universitatis „Petru Maior”, Phillologia,* nr. 13, 2012, p. 383.

În eseul publicat în iulie 1980, intitulat *Dorin Tudoran și revolta evidențelor*, ceea ce îi atrage atenția lui Virgil Ierunca în poezia acestuia este „așezarea ei concretă în real" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 109). Face o paralelă între *turnul de fildeș* în care se retrag unii poeți și *turnul Babel* de lângă acesta. Poeții realiști fac joncțiunea între poezie și adevăr și printre aceștia îl situează și pe Dorin Tudoran, pe care îl consideră un poet autentic. La acesta, „misterul se tot lasă așteptat" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 111), el ajungând să viseze doar la poeziile din vremea adolescenței.

Virgil Ierunca face o analiză profundă a versurilor acestuia, ajungând la concluzia că „ultimele versuri conjugă procesul dintre învingerea vremelnică a poetului și voința sa de a continua trânta cu realitatea" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 113), versurile sale fiind dominate de sarcasm și invectivă. Nu-l consideră pe Tudoran un poet politic, ci un scriitor adevărat.

Eseul *Poem și inexistență* a fost publicat în aprilie 1986. În ce o privește pe Ana Blandiana, Virgil Ierunca observă o maturizare a mijloacelor de expresie de la primul volum, *Persoana I plural* (1964) și până la ultimul, *Stea de pradă* (1985). O compară cu Nichita Stănescu și cu Marin Sorescu, atrăgând atenția asupra faptului că „Ana Blandiana prețuiește îndeosebi *atenția*. Atenția față de timp." (vol. *Subiect și Predicat*, p. 115). Amintește definiția propusă de Kafka: „*Atenția este rugăciunea naturală a sufletului*" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 116).

Consideră că Ana Blandiana a debutat manifestând „o încredere în cuvânt și în rosturile lui revelatoare" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 116). O analiză a poeziei *Stea de pradă* îl determină pe Ierunca să afirme că „nu asistăm la o scriere, ci la o transcriere a dezastrului ființei" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 116). Sesizează faptul că poeta realizează o adevărată biografie a ochiului, încercând să fugă în sine, dar constatând că aceasta este doar o iluzie, o amăgire. De asemenea, ultimul recurs în versurile Anei Blandiana este somnul, trezirea nemaifiind necesară.

Se observă că eseistul analizează poezia în profunzime, nu o vede ca o îmbrăcare de cuvinte potrivite, ci trebuie să purifice prin „focul verbului"[6] și să transmită din interiorul ființei, din adevărata vocație a artistului: „Când un poet se lasă purtat de vorbe, când faimoasa inițiativă a cuvântului nu este cum ar trebui să fie – o inițiativă a ființei – ci doar expresia unei podobiri formale, sunt semne că poetul acela gospodărește îndoielnic propria lui vocație"[7].

Publicat în noiembrie 1978 eseul intitulat *Angela Marinescu: ceremonii negre* surprinde ideea că poeta este văzută de Virgil Ierunca în calitatea ei de „mediator între gând și sens" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 120). Observă la aceasta o înstrăinare de sine și de lume, dar crearea unei poezii cerebrale, prin care poetul nu-și pierde doar uzul rațiunii, ci ființa însăși. Motivul morții prezent în poezia Angelei Marinescu este văzut ca orizont al vieții. Recursul la lumină și la păsări este deviat în întuneric, iar mâinile apar ca unelte inerte de semnificat eșecul existențial, în opinia lui Ierunca. Criticul Ierunca oferă diagnostice concise, prezentate într-un fel lapidar, după cum remarcă și Monica Spiridon: „*La Angela Marinescu, poezia se situează dincoace sau dincolo de ceea ce relativizează spusul*"[8]. Poeta este văzută ca un rătăcitor condamnat să moară prin cuvânt. Dar, cu toate că Angela Marinescu își consumă singurătățile prin cuvânt, nu se poate spune despre ea că nu este preocupată de realitate, dimpotrivă se simte responsabilă. Virgil Ierunca distinge și câteva accente profetice într-unul din ultimele poeme din *Blindajul final*.

---

[6] Iulian Boldea, *Lupta cu îngerul-Virgil Ierunca*. În: Iulian Boldea *Vârstele criticii*, Pitești, Paralela 45, 2005, p. 35

[7] Iulian Boldea, *op. cit.*, p. 36

[8] Monica Spiridon, *Dincoace și dincolo de prag* [Virgil Ierunca, *Subiect și Predicat,* București: Humanitas, 1993]. În: *România literară*, 26, nr. 44, 1993, p. 11

În eseul publicat în noiembrie 1978, denumit *Vidul agonisit: Mihai Ursachi*, Virgil Ierunca vorbește despre Mihai Ursachi și menționează volumul de debut din 1970, *Inel cu enigmă,* în care arată că în poezia acestuia se poate observa întâlnirea dintre cunoaștere și poezie, dintre artă și ceea ce o depășește. Criticul urmărește cu atenție sensul fiecărui vers aparținând unui poet cu o serioasă cultură filozofică dezvăluindu-ni-l ca pe un Cugetător care reașază realul pe noi temelii.

Remarcă faptul că în poezia lui Mihai Ursachi există multiple măști: scribul, orbul, ascultătorul, numărătorul și acel agent al neantului care e doar un mesager al realității pe care o ridică la o dimensiune mitică. Poetul este văzut ca o entitate care coboară în centrul propriei ființe de unde consultă existența și chiar drumul morții, iar până acolo lumina și miezul timpului. Concluzionează că poezia lui Mihai Ursachi nu e mistică „mistica începe doar acolo unde se termină poezia" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 130).

Virgil Ierunca aduce în atenția cititorului în acest eseu, publicat în septembrie 1985, ultimul volum al lui Dan Laurențiu, *Privirea lui Orfeu*, despre care spune că dezvăluie imaginea unui poet care nu a fost preocupat doar de aventura limbajului. A încercat astfel să scoată în evidență faptul că, pentru Virgil Ierunca, „poezia nu are trecut, că ea dezmărginește timpul" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 131). În opinia sa, acest poet se apropie de tăcere care „e probă, încercare, examan pe care poemul îl dă în fața instanțelor ispititor-discursive" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 132). Dan Laurențiu însuși oferă o cheie a artei sale poetice, lucru pe care Virgil Ierunca îl citează: „Opera ... este un demers cu intenționalitate ... asupra unui limbaj opac, inert, vid de orice sens" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 133).

Sunt menționate câteva teme predilecte: iubirea care stă sub semnul lui Eminescu, dar și al unei memorii platoniciene, articulația viață-moarte, exorcizarea morții prin cântec, unicitatea femeii, dragostea ce implică moartea într-un registru al contrariilor. Îl consideră un poet al enigmei, din încercuirea acesteia ieșind doar prin cuvânt. Sunt sesizate în poezia sa motive romantice precum *floarea albastră, soarele negru, amurgul, singurătatea, copilăria*. Virgil Ierunca vede la acesta perioada copilăriei ca fiind „singura floare rămasă albastră în inocența ei – și până la urmă, eșecul soarelui" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 136).

În eseul intitulat *Ioana Ieronim și obiectivitatea verticală*, publicat în decembrie 1987, Virgil Ierunca vorbește despre prozaismul poeziei Ioanei Ieronim din volumul *Luni dimineața* în care aceasta își manifestă voit dorința de a nu fi *poetică*, visează la o „poetică-pe-dos" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 137). Motivul inimii, ca figură referențială pentru chemarea și adăpostirea efuziunii este în centrul discursului liric. Înclinația spre subteran ca un corolar al nopții este sesizată fără o aură romantică, iar reflexivitatea unor poeme dă, în opinia lui Ierunca, o stare problematică în care distanța slujește la închiderea oricărei comuniuni. Versurile ei sunt „un fel de rămas bun pe care și-l ia de la sentimente și lucruri, deplasându-le numele spre a crea un spațiu arid, poate arbitrar"[9]

Nu predomină visarea, ci accentul este pus pe imperfecțiunea pe care Virgil Ierunca o sesizează în discursul liric al volumului *Asymetria*. Existența îi apare ca o privire sentimentală înapoi, iar cuvintele își recapătă, în acest spațiu culoarea și muzica. Un alt aspect observat de critic în poezia Ioanei Ieronim este „puntea patetică pe care aceasta o stabilește între lacrimă și etică" (vol. *Subiect și Predicat*, p. 140). O caracteristică a stilului acesteia, sesizată de Virgil Ierunca, este ambiguitatea.

În eseul intitulat *Recensământul luminii*, din iulie 1978, Virgil Ierunca își exprimă, dintru început uimirea că Victoria Ana Tăușan nu figurează printre membrii Uniunii Scriitorilor, deși are nouă cărți de poezie și două de eseuri. I-a atras atenția chiar după primul volum din 1963, intitulat *Cadențe* prin felul în care își exprima trăirile, iar volumul *Culorile complementare* din 1966 a însemnat o adevărată revelație pentru acesta. Consideră această a

[9] Monica Spiridon, *op. cit.*, p. 11

doua carte „un omagiu adus ritualurilor, semnelor şi chemărilor satului" (vol. *Subiect şi Predicat*, p. 140) din spaţiul Apusenilor, locul ei de baştină. A cultivat specii literare precum imnul şi oda şi a cântat timpul, onoarea şi omenia.

Pentru Virgil Ierunca volumul *Cartea nopţilor* este un recensământ al luminii. Ea vede, asemenea lui Eminescu, vânturile şi valurile care constituie o iniţiere progresivă, iar amintirea este somn al timpului. Cartea Victoriei Ana Tăuşan este, pentru acesta „o cântare a cântărilor actului poetic" (vol. *Subiect şi Predicat*, p. 143) pentru realizarea căreia nu refuză nici discursul retoric în care nu lipsesc cezurile binevenite, pentru o poetă caracterizată prin „severitatea faţă de cuvânt, faţă de timp şi chiar faţă de istorie. Fiindcă uneori istoria se lasă judecată de poezie" (vol. *Subiect şi Predicat*, p. 145).

În eseul *Imagine şi inimagine: Liviu Ioan Stoiciu*, publicat în mai 1982, Virgil Ierunca ne atrage atenţia asupra unui poet prin cărţile sale: *La Fanion* (1980) şi *Inima de raze*. Prima este o carte despre copilărie, iar cea de-a doua o cartea a ironiei poetice pe baza cărora criticul evidenţiază originalitatea acestui poet. Menţionează, după o analiză detaliată, şi citarea unor versuri că „tehnica lui Liviu Ioan Stoiciu este de o eficientă virtuozitate, depăşită pentru a se converti în viziune" (vol. *Subiect şi Predicat*, p. 148).

Constată că ceea ce este dominant la Liviu Ioan Stoiciu în poemele sale este modul în care acesta reacţionează la agresiunea realului exorcizat printr-o minuţioasă descriere a evidenţelor. Este dispus să ironizeze optimismul său consumându-se în acest mod. Adesea ironia se prelungeşte în umor negru. Virgil Ierunca a constatat că „drumul de la copilărie în utopie n-a fost niciodată mai just sesizat şi des-cântat decât a făcut-o Liviu Ioan Stoiciu" (vol. *Subiect şi Predicat*, p. 151).

Eseul *Mariana Marian şi subversiunea fiinţei*, din ianuarie 1988, Virgil Ierunca vorbeşte despre generaţia optzecistă şi aminteşte numele a o serie de scriitori printre care: Florin Iaru, Ion Stratan, Alexandru Muşină, Ion Bogdan Lefter, Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, dar apreciază că revelaţia acestei generaţii este Mariana Marin. La aceasta distinge o notă aparte în volumele: *Cine-i, Un război de o sută de ani* (1981) şi *Aripa secretă* (1986), „adevărat buletin de existenţă al autoarei" (vol. *Subiect şi Predicat*, p. 152).

Dacă la contemporanii săi poezia pendulează între modernitate şi postmodernitate, în căutarea unui limbaj adecvat, la Mariana Marin „poezia se îndepărtează de instanţa poetică a *limbajului* pentru a dobândi responsabilitatea supra-textuală" (vol. *Subiect şi Predicat*, p. 152). Poemul devine la această poetă, în opinia lui Virgil Ierunca, un mesager al inexistenţei, devenind înrădăcinată în sens deschizându-se opţiunii morale despre care afirmă că reaşază, în mod firesc lucrurile şi oamenii. O analiză pe text îl ajută pe Virgil Ierunca să desprindă idei profunde ce definesc o anumită direcţie în dezvoltarea literaturii române, aşezând-o pe un piedestal pe Mariana Marin.

Subcapitolul scoate în evidenţă şi talentul discursului radiofonic deoarece încearcă o armonie perfectă a elementelor sintactice, morfologice, dar şi fonetice, adică „o anumită poetică a frazării"[10]. Aceste consideraţii rostite, de cele mai multe ori, de la microfonul *Europei Libere* despre poeţii români, puteau recunoaşte cultul cuvântului, elogia sau desfiinţa un scriitor, aşa cum mărturiseşte profesorul Mircea Popa în lucrarea sa: „Textele atrag atenţia prin ştiinţa construcţiei, varietatea formulelor şi ideilor critice, pasiunea demonstraţiei"[11].

În opinia eseistului, poporul român nu trebuie să uite importanţa scriitorilor din acele timpuri la crearea istoriei literaturii române, căci uitarea ar putea fi sinonimă cu inexistenţa, de aceea capitolele prezentate sunt o modalitate de a arăta iubirea pentru ceea ce avem. A spus-o răspicat din spatele microfonului, departe de România cea dragă, de aceea Nicolae

[10] Dumitru-Mircea Buda, *op.cit.*, p. 383
[11] Mircea Popa, *Reîntoarcerea la Ithaca*, Scriitori români din exil, Editura Globus, Cluj Napoca, 1998, p. 211

Manolescu îl socotește: „cel mai bun comentator de poezie ... una dintre vocile cele mai cinstite și mai ascultate din cultura românească a celei de-a doua jumătăți a secolului XX”[12].

BIBLIOGRAPHY

1. Cistelecan, Alexandru. *Violon d'Ingres*. În: Alexandru Cistelecan. Al doilea top. Braşov : Aula, 2004, p. 64-66.
2. Eugen Budău, *Profil: Virgil Ierunca*. În: Zburătorul, 7, nr 4-10, 1996, p. 6
3. Havriliuc, Nicolae. Virgil Ierunca - o mărime românească a lucidităţii. În: Nicolae Havriliuc. Imperfecţiunea evenimentului. Bucureşti : Pandora, 1993, p. 110-113.
4. Ionescu, Al. Th., *Datoria ţipătului. [Virgil Ierunca, Româneşte]*. În: Calende, 3, nr. 4, 1993, p. 7.
5. Interim, *Supervizorul*, [Rubrica Revista revistelor culturale. *Scurtă referire la Virgil Ierunca*]. În: Adevărul literar și artistic, 5, nr 347, 1996, p. 2
6. Iulian Boldea, *Lupta cu îngerul-Virgil Ierunca*. În: Iulian Boldea Vârstele criticii, Pitești, Paralela 45, 2005, p. 35
7. Manolescu, Florin. *Între amintire și uitare. [Virgil Ierunca, Românește*]. În: Luceafărul, nr. 36, 4 sep. 1991, p. 5.
8. Mănescu, Florin, Alexandru, *Limitele lui Virgil Ierunca*, România literară, 2017.
9. Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 103
10. Nicolae Mecu, *Virgil Ierunca, Subiect și predicat*. [*Virgil Ierunca, Subiect și predicat, București, Humanitas, 1993*]. În: Rev. *Ist. și Teor. lit.*, 42, nr. 2, 1994, p. 255.
11. Pănăzan, Maria-Daniela. *Motive şi elemente religioase la poeţii români din exil*. [Aron Cotruş, Vintilă Horia, Horia Stamatu, George Uscătescu, Ştefan Baciu, Sergiu Grossu, Nicu Caranica, Ioan I. Mirea, Costache Ioanid, Lidia Ionescu Stăniloae, Al. Busuioceanu, Virgil Ierunca]. În: Discobolul, 11, nr. 124-125-126, 2008, p. 227-247.
12. Popa, Mircea, *Reîntoarcerea la Ithaca*, *scriitori români din exil*, București, Editura Globus, 1998.
13. Popa, Mircea. *Virgil Ierunca sau poezia ca jurnal interior*. [Virgil Ierunca, Poeme de exil, Bucureşti : Humanitas, 2001]. În: Steaua, 53, nr. 6, 2002, p. 56-57.
14. Spiridon Cassian Maria. *Virgil Ierunca, o conştiinţă critică a exilului*. În: Viaţa românească, 95, nr. 12, 2000, p. 50-59.
15. Monica Spiridon, *Dincoace și dincolo de prag* [Virgil Ierunca, Subiect și Predicat, București: Humanitas, 1993]. În: România literară, 26, nr. 44, 1993, p. 11

[12]Florea Firan, *Virgil Ierunca, [Recuperarea diasporei]*. În: *Curtea de la Argeș*, 2, nr 8, 2011, p. 20

THE DIDACTIC OF GRIGORE VIERU'S POETRY ON THE ANIMAL UNIVERSE

Cristian Serdeşniuc
PhD Student, "Dimitrie Cantemir" State University, Chişinău, Republic of Moldova

Abstract: Grigore Vieru's poetry about the surrounding universe, especially about the sentient beings, is considered didactic. It guides the child towards the formation of human ideals, towards values, attitudes and behaviors. The didactic of Vieru's lyrics for children is based on the following specific features: the miniaturisation, the humanisation, the amplification of meanings, the oratorical style, the musicality, the continuous imitation, the softness, the sincerity, the strength of connotation and the infallibility. Nicolae Matcaş places Grigore Vieru among the greatest educators/ teachers and illuminators of the nation.

Keywords: poetic universe, literary education, childhood, mimesis, values.

Literatura despre micile necuvântătoare a sensibilizat întotdeauna micul cititor. Imaginea surprinzătoare, calităţile pozitive şi rolul educativ al fiinţelor misterioase îl ajută prin diverse experienţe pe copil să cunoască din tainele universului înconjurător, devenindu-i cei mai apropiaţi şi fideli prieteni. „Poezia despre animale este receptată de copii prin antropomorfizare"[1, p.139], astfel încât prietenii patrupezi îl ghidează pe copil spre formarea unor idealuri omeneşti. Copiii se regăsesc cu uşurinţă şi admiraţie în lumea animalelor, a păsărilor, a gâzelor şi a plantelor. Prin lecturarea acestor texte copleşitoare despre universul necuvântătoarelor, copilul devine un martor ocular al iniţierii unui ritual mitic, uimitor, paradisiac, în care eliberarea de barierele imaginare are loc sub semnul *răsturnării* imposibilului. Pătruns în lumea ficțiunii, micul cititor preia rolul protagonistului înzestrat cu capacități supranaturale, dintre care: receptarea limbajului micilor viețuitoare și imitarea sunetelor din natură (vocile păsărilor, animanelor, gâzelor). Lumea utopică a copilăriei se concentrează în jurul florei și al faunei. Simple după structură, însă miezoase după conținut, poeziile despre vietățile mici conțin un caracterul preponderent epic, întrucât, pe lângă portretizările diminutive ale păsărilor, animalelor și gâzelor, poetul înșiră o istorioară despre fiecare dintre acestea. Literatura despre mediul înconjurător îl ajută pe copil să se dezvolte armonios ca personalitate, îl (re)educă corect, îl îndeamnă spre valorile morale, considerându-se astfel o literatură didactică.

Copilăria este vârsta fericirii umane, a libertăţii, a descoperirii frumosului înconjurător. Lucian Blaga în lucrarea sa „Geneza metaforei şi sensul culturii" priveşte copilăria ca pe o „fază provizorie, de pregătire în vederea maturităţii, în vederea revărsării ei în „delta" maturităţii"[*ibidem*, p.170]. De aceea, în conştiinţa copilului, locul unde a copilărit este destul de important, intim, diferit, fapt pentru care în maturitatea sa acesta va reprezenta centrul lumii sale. Ca structură imaginativă, copilăria e spontană, naivă şi cosmocentrică, „de o fulgurantă sensibilitate metafizică, improvizatoare de jocuri, fără simţul perenităţii"[2, p.269]. În acest paradis al copilăriei, copilul se simte un creator iscusit care învaţă zilnic lumea înconjurătoare prin taina jocului. Poezia despre copil şi copilărie, îmbinată cu toatele

elementele sale constitutive, reprezintă punctul de plecare al micului erou în căutarea regăsirii de sine şi a marilor rosturi umane.

Despre lumea prietenilor „care nu cuvântă"[Vrabie D., op. cit., p.140] au scris generaţii de scriitori: de la Aureliu Busuioc şi Petru Cărare la Arcadie Suceveanu şi Leo Butnaru, de la Grigore Vieru şi Valentin Roşca la Aurel Scobioală sau Vasile Romanciuc. Graţie cunoaşterii profunde a psihologiei copilului, pedagog de firea lui, Grigore Vieru îi dedică copilului cele mai frumoase poezii despre micile necuvântătoare, care ulterior s-au folclorizat. Cele mai cunoscute titluri inspirate din universul vieţuitoarelor mici sunt: *„Cum se spală ariciorii", „Unde fugi tu, valule?", „Rândunică, rândunea", „Hultanul", „Vaca", „Purcelul", „Stea, stea, logostea", „Ploaia", „Oul", „Puiul", „Albina", „Grăuraşul", „Furnica"* etc.

Ion Ciocanu afirmă că în poezia sa „Grigore Vieru le spunea celor mici adevăruri mari în imagini simple, adânc simţite şi uşor memorabile, datorită semnificaţiilor etice adânci şi elementului umoristic omniprezent"[3, p.104]. Graţie simplităţii versului şi armoniei pe care o creează poezia viereană, lirica sa pentru copii s-a impus ca o adevărată **revoluţie literară în literatura română**. Spectacolul feeric al naturii, gingăşia necuvântătoarelor, conţinutul moralizator optimist, afecţiunea părintească şi stilul didacticist au plasat poezia viereană pentru copii la un loc de frunte merituos în literatura română. La prima vedere, poezia sa „stârnea hazul copiilor sau îi răvăşea adânc"[*ibidem*, p.104] („Grăuraşul a mâncat/ Un grăunte îngheţat:/ Şi tot strigă ziua toată:/ „Am mâncat o îngheţată!", Grăuraşul), însă prin intermediul lor poetul cultivă o adevărată deontologie a comunicării şi a comportării copilului. Învăţate pe de rost din *Albinuţa* şi *Abecedar*, poeziile sale ajutorul micul cititor să descopere marile rosturi umane („Zum-zum-zum, cu mare zor,/ Unde vreau, acolo zbor!/ Nu mă-ntreabă nici un om/ De ce stau la el în pom!", Albina).

În pofida faptului că o bună parte din scriitorii notorii şi-au orientat programul artistic spre valorificarea Copilului şi a Copilăriei, poetul Grigore Vieru rămâne inimitabil. Poezia sa autentică a revigorat întreaga literatură română basarabeană postbelică. Mihai Cimpoi face o analogie spre alte personalităţi notorii din literatura universală – mari autori pentru copii de la Esop şi Cervantes până la Defoe, Swift, Perrault, fraţii Grimm, Andrersen şi Creangă. Poetul are abilitatea de a vorbi cu copiii de la egal la egal, găsindu-i dispuşi chiar la filozofie: „Grigore Vieru posedă rara capacitate de a tălmăci în versuri simple lucruri complicate"[4, p.20] („Mă-ntorc, o, soro, iar la tine/ Cu vorbe cât mai pământeşti,/ Căci unde nu eşti tu nu-i bine./ Nici unde necântată eşti.", Albina).

Privită la modul subiectiv, poezia sa poate fi divizată în două categorii:

- **Poezia didacticistă pentru copii:** în care poetul stârneşte hazul micului cititor şi îl invită în lumea misterioasă a necuvântătoarelor, formându-i atitudinea pentru valori („Suie frunză, urcă ram:/ „Tare mult de lucru am!"/ Trece vale, trece coasta:/ „Tare-i scurtă viaţa asta!"", Furnica);
- **Poezia despre copilărie:** în care poetul rememorează printr-un lirism copleşitor evenimentele copilăriei îndepărtate („Când eram mic/ Cineva îmi dădu un ochean,/ Cu el/ Toate/ Eu le măream./ (...) Măream şi adânceam/ Valurile Prutului/ Până când/ Mă temeam să intru în ele.", Ocheanul). În poezia sa despre copilărie, copilul apare ca o fiinţă matură şi conştientă de tot ce se întâmplă în jurul său. El încearcă necondiţionat să găsească răspunsuri posibile la întrebările care-i frământă neliniştea: *De ce mama plânge atât de des? De ce ţăranii suferă atât de mult? De ce oamenii se îndepărtează de valorile străbune şi când vor înceta războaiele?* Copilul liricii vierene moşteneşte sentimentul compasiunii, al sensibilităţii şi al căutării divine („Mă rog de tine, iarbă,/ Mângâie-i talpa goală/ Şi sarea grea din oase/ Şi-o apără de boală.", Mă rog de tine).

Mai întâi de toate, Grigore Vieru îl îndeamnă pe copil să-şi iubească lucrurile sacre: mama, limba maternă, casa părintească, plaiul natal etc, iar mai apoi îl educă să conviețuiască

în armonie cu natura şi universul necuvântătoarelor din jur. Pe lângă aceste aspecte, Ion Ciocanu exprimă originalitatea poetului prin: „simplitatea discursului poetic, oralitatea stilului, caracterul captivant al imaginii puse la baza poeziei şi neapărat sprinteneala poantei, finalul suprinzător”[*Ciocanu I.*, p. 105-106].

Vieru reuşeşte într-un mod deosebit să ajungă la inima fiecărui copil. Dacă confraţii de condei, dedicaţi scrisului despre copilărie, erau ocupaţi doar de latura ludică a poeziei, lirica viereană pentru copii are la bază nişte obiective educative. Indirect, prin intermediul animăluţelor, poetul îl convinge pe micul cititor că viaţa e frumoasă, că mama este o fiinţă sacră, că patria ne sunt rădăcinile strămoşeşti, că avem responsabilităţi civice. Misiunea lui este ca să facă sărbătoare în sufletul fiecărui copil („S-a dus ploaia, hopa-hop,/ Peste dealuri şi hârtop!/ Iepuraşu-i bucuros,/ Că nu tună fioros!// Râde cerul albăstrui,/ Curcubeul – gura lui!/ „Peste toate satele E senin ca laptele!”, Curcubeul). Alături de el se bucură toate gâzele, animalele domestice, florile, soarele, stelele, fenomenele naturii. Păsările şi insectele îl ajută pe Vieru să facă trimiteri la valorile sublime, la puritate, la onestitate şi sinceritate: rândunelele, porumbeii, albina, fluturii, melcul şi furnica.

În opinia lui Freud, copilul este figura emblematică a sacrului, tandreţei şi purităţii, în ciuda pornirii biologice accentuate: „Copilul este considerat o fiinţă pură, inocentă, şi oricine îl descrie astfel este acuzat de a săvârşi un sacrilegiu, de a se deda de un atentat nelegiuit împotriva sentimentelor celor mai tandre şi mai sacre ale umanităţii. Copiii sunt singurii care nu se lasă înşelaţi de aceste convenţii, ei îşi pun în valoare, cu toată naivitatea, drepturile lor biologice şi dovedesc în fiecare clipă că, pentru dânşii, calea spre puritate rămâne încă de parcurs”[5, p.268]. La Vieru, indiscutabil, copilul emană o bunătate şi o dragoste nestăvilită, din care se hrăneşte tot universul. Copilul lui Vieru prepulsează întregul univers liric spre o redimensiune totată: cea afectivă, educativă, maternă. El este înzestrat cu proprietatea de a sensibiliza orizonturile umane. („Te chinuie nesomnul,/ Durerea în oase,/ Ai aprinde lumina/ Şi-ai coase./ Dar dorm/ Doamna şi domnul...// Un glas tămăduitor/ Te cheamă/ În sat/ Lângă grijile humii.”, Nopţile mamei).

Având abilitatea de a comunica liber şi fără bariere cu micii cititori, poezia lui Vieru se identifică cu mesajul păcii în lume. După Theodor Codreanu, „copilul lui Vieru nu întâmpină nicio frustrare”[6, p.67]. În jurul micilor vieţuitoare, copilul se simte protejat şi liber, însă el simte responsabilizare, atitudine şi receptivitate. Tot Theodor Codreanu afirmă că copilăria în opera lui Grigore Vieru este de o altă natură, specială, pentru că „respinge artificialul”[*ibidem*, p. 67]. Poezia lui Vieru despre universul necuvântătoarelor transfigurează artistic miniaturalul. „Miniaturalul redă poeziei mişcare naturală, simplă, distinsă, acel aer de „bunăvoinţă surâzătoare”””[7, p. 85]. Prin miniaturizare universul lui Vieru devine un paradis, o lume de mit. Îmbinate armonios, ludicul şi miniaturalul creează în poezie o răsturnare de sens, lucrurile nu doar că sunt estetice, dar ele se identifică cu natura în totalitate, copilul percepe copilăria ca pe un ideal indefinibil, desăvârşit.

O altă caracteristică a originalităţii poeziei lui Vieru despre necuvântătoare, în viziunea lui Mihai Cimpoi, este personalizarea. Prin personalizare poetul amplifică frumuseţea din jur. Dacă ulterior ne-am referit la umanizarea micilor vieţuitoare, care asistă la dialogul dintre copil şi natură, în cazul dat poetul vede în fiecare fiinţă o frumuseţe estetică şi îi conferă o valoare augumentativă („- Bună vreme, moş Martine!/ - Bună vreme, măi copile!/ - Încotro cu noaptea-n cap?/ - La oraş să-mi iau un brad!/ - Bradul un’ să-l pui, mă rog?!/ - În pădure, în bârlog!/ - Păi, în codru brazi nu ai?!/ - Am, da-mi pare rău să-i tai!”, Iată vine Anul Nou!). Despre miniaturalul vierean, criticul Mihai Cimpoi spune că „e o formă deschisă, lirică prin excelenţă, în ciuda volumului ei restrâns, asumându-şi elemente ale snoavei, parabolei şi legendei, ale povestei, cântecului de leagăn, folclorului infantil, dialogului-joc narativizat”[*Codreanu Th.*, op.cit., p.69]. Acest maniatural original în plasează pe poet în dimensiunea educaţională.

Pe lângă maniatural, personalizare şi stil oratoric, Grigore Vieru în poezia sa despre necuvântătoare apelează la amplificarea de sensuri. Pentru micul cititor împrejurimea devine hiperbolizată. Soarele e atât de mare, că poate încălzi nu doar planeta, dar şi inimile oamenilor; stelele pot lumina şi în adâncul pământului; pâinea e atât de mare, că poate sătura o lume întreagă; aripile rândunicii pot acoperi o pădure de puişori rămaşi fără de adăpost. Prin amplificare, lumea copilărească a lui Vieru devine un univers de candoare. Mihai Cimpoi consemnează că „ceea ce maturul fragmentează, separă, înlătură, copilul îmbrăţişează în întregul lui, uneşte şi adaugă”[Cimpoi M., op.cit., p. 120].

Alături de Spiridon Vangheli, Grigore Vieru, în cărţile sale de căpătâi „Albinuţa” şi „Abecedarul” îl invită pe copil în lumea misterioasă a jocului – universul imaginilor calde, a valorilor, a învăţămintelor. Cărţile sunt adevărate invitaţii la o prietenie durabilă. Albinuţa ştie a citi florile, după cum furnica drumul pe care aleargă, iar căţelul urmele omului. Fiecare îşi are misiunea sa, fiecare îşi are rolul său, toţi identici, dar diferiţi prin pilda pe care-o oferă. Copilul este ajutat încet-încet să urce treptele cunoaşterii de sine şi a universului înconjurător, ca mai apoi să obţină libertatea de a se integra în lumea sa imensă. Faţă de Spiridon Vangheli, opera lui Vieru este concentrată pe dimensiunea didacticistă, în timp ce scrierile lui Vangheli – pe caracterul ironic al năzuinţelor copilăreşti.

E adevărat, poezia viereană despre necuvântătoare, la lectură, devine o aventură surprinzătoare, la care copilul este invitat la un act de imitaţie continuă. La început imită zumzetul albinei, ciripitul păsării ce zboară deasupra casei, imită ploiţa, greieraşul, animalele domestice. Cert este că poetul nu permite sub nicio formă pătrunderea personajelor care să trezească frica, spaima sau răutatea copilului, acestea exprimate prin fiarele sălbatice. Poezia sa este în totalitate angelică, pură, lipsită de formule poetice „otrăvitoare”.

Pentru Gaston Bachelard, copilăria este un simbol al simbolurilor, „adevărat arhetip, arhetipul fericirii simple”[8, p.106], iar pentru Grigore Vieru copilăria reprezintă un simbol total. Simbolul copilăriei vierene transfigurează artistic taina mirării la care este supusă fiinţa nou-venită pe pământ. Copilul trăieşte simultan cele mai frumoase senzaţii, este este îndrăgostit pentru prima oară de universul înconjurător („Iese iarba luminoasă,/ Rândunica vine-acasă./ Cald e soarele-n câmpie/ Ca un ou de ciocârlie.”, Primăvara). Mirarea în poezia viereană se împleteşte cu sentimentul firesc al fericirii, copilul devenind cel mai apropiat prieten al naturii („S-a dus ploaia, hopa-hop,/ Peste dealuri şi hârtop!/ Iepuraşu-i bucuros,/ Că nu tună fioros!// Râde cerul albăstrui,/ Curcubeul – gura lui!/ „Peste toate satele/ E senin ca laptele!””, Curcubeul).

Frumuseţea poeziilor vierene se datorează în mare măsură şi particularităţii cantabilităţii. Mihai Cimpoi afirmă că aceasta „ţine, înainte de toate, de perceperea plinătăţii şi totalităţii universului: cântecul e fiorul care leagă organic şi mijloceşte o comunicare ideală între toate fiinţele şi elementele”[*ibidem*, p.168]. Cantabilitatea versului vierean depăşeşte cântarele tradiţionale. El selectează din arsenalul său poetic expresii pe care le sonorizează chiar şi atunci când acestea nu au această proprietate: rourarea rouăi, picurarea lacrimei, vălurarea dorului, curgerea apelor, îngândurarea mamei, paşii de frunză ai poetului, leagălul ierbii, plânsetul humei, aplecarea spicelor de grâu, strigătul ţărânei. Theodor Codreanu mai adaugă că „nu efectul eufonic este imporant, ci ritmul interior dramatic”[Codreanu Th., op.cit., p.74].

Despre meritul incontestabil al poetului la lansarea *Albinuţei* se pronunţă şi Nicolae Matcaş, competent lingvist, fost ministru al învăţământului. El îl încadrează pe Grigore Vieru printre marii pedagogi şi luminători ai neamului: „Înzestrat cu o intuiţie şi cu un har de pedagog înnăscut, calităţi care-şi trag seva din înţelepciunea populară a omului de la coarnele plugului, pedagogul-poet a ştiut să îmbine la modul cel mai armonios posibil elementele de pedagogie autohtonă cu rigorile clasice şi ale celei moderne”[9, p.26].

Cunoscător de tainele copilăriei, poetul evadează în această lume misterioasă a ludicului. La baza creaţiei sale stă nu doar principiul rememorării, dar şi setea răvăşitoare de a redeveni copil. Inocenţa copilului vierean este plăsmuită cu atâta originalitate, iar poetul se simte bine în această ipostază, fără a putea ceda locul altor teme majore. Îmbinată cu un sentimentalism şi o nostalgie ascunsă, copilăria în opera viereană corelează cu toate celelalte teme universale: mama, dorul, natura, graiul matern, iubirea, credinţa, istoria etc. Fără îndoială, copilăria în opera sa este „măsura tuturor lucrurilor”[Codreanu Th., op.cit., p.246]. Efervescenţa copilăriei, lumea mirajului şi de sărbătoare devine un obicei propriu al poetului, lipsa deplină pentru care ar însemna un colos al universului. Poetul afirmă conştiincios că „Ar fi îngrozitor să te naşti bătrân mergând spre copilărie. Cum să trăieşti fără amintirea anilor copilăriei?!”[10, p.58-59]. Parafrazând, copilăria la Vieru este izvorul fiinţei, ea ne salvează viaţa.

Adevărul despre revenirea insistentă a poetului la universul copilăriei, după Theodor Codreanu, ar însemna salvarea omului matur. În marea majoritate scriitorii noştri români cred că salvarea omului vine din descoperirea valorilor, însă Vieru pledează pentru pătrunderea omului matur în taina copilăriei, preluarea modelor de inocenţă, libertate şi fantezie creatoare. În viziunea sa, omul matur uită să iubească cu adevărat. Poetul e convins în totalitate că simţirea copilăriei ar răsturna viziunea noastră asupra lumii, anume în copilărie are loc iniţierea ritualului mitic de comuniune cu natura: „Am mai multe şi mai serioase obligaţii faţă de copilărie decât faţă de sat. Vin ca poet nu dintr-un sat, ci din tainele copilăriei mele”[*ibidem*, p.202]. Din acest motiv, credem că şi-a început cariera poetică scriind despre şi pentru copii şi despre El-Copilul.

În viziunea lui Mihai Cimpoi, copilăria pentru Grigore Vieru nu e o sursă de inspiraţie literară, e o stare ontologică de primă instanţă. Vlad Ciubucciu l-a supranumit pe Grigore Vieru *copilul cel mare al neamului.* Iar dacă i-a reuşit să obţină acest titlu măreţ, i-a trebuit să depună un sacrificiu imens creator, o tendinţă continuă a se *se micşora* pe sine, pentru a rămâne încă copil, pentru a-i putea înţelege pe copii, pentru ca copilului să nu-i fie străină poezia sa. Comparând poezia pentru maturi cu cea destinată copiilor, Vieru se pronunţa: „... Poezia pentru maturi înseamnă, în cazul meu, aratul pe arşiţă într-un pământ uscat. Poezia copiilor este ploaia curată, care mă spală de colbul zilei, mă însenineză şi mă întăreşte în vederea aratului. Eu când nu mă înţeleg cu cei mari, mă întorc între copii, la cei care „mă cheamă la jocul lor fără să-mi ceară în schimb nici un compromis”. Când plouă. Ne ascundem în vreo căsuţă pustie unde ne spunem poveşti”[11, p.335-336] („Trebuia să primesc o veste frumoasă,/ Dar a fost înzăpezit drumul/ Pe care venea.”, Trebuia să primesc o veste).

Suntem conştienţi de faptul că Grigore Vieru nu a reuşit să rămână întotdeauna sub pana copilăriei, dar opera sa demonstrează o legătură organică între cele două filoane lirice. Poezia sa rezistă în vreme atâta timp cât e viu copilul în omul matur. Chiar dacă poetul scrie pentru copii, poezia sa absoarbe maturitatea („S-a stins soarele cel bun./ Eu mă culc, poveşti îmi spun./ Dar nici una nu-i frumoasă.../ Greu e singurel în casă!”, Cântecul puişorului de melc).

Rămaşi „orfani” de mama reală, poeţii sunt „copiii naturii”, mărturiseşte Grigore Vieru. Ai naturii-mamă, ai naturii întregi, dar el, cu precădere, este *copilul naturii vegetale.* După Theodor Codreanu, natura vegetală este, la Grigore Vieru, „sublimarea mamei reale după moarte, adusă, altfel spus, la nouă viaţă, căci mama, înălţată la steaua ei, este nemuritoare, ea continuă să trăiască în patrie, în iarbă, în flori”[*Codreanu Th.*, op.cit., p.281]. După dispariţia mamei, după trecerea ei de la o viaţă lumească la dimensiunea sacralităţii, poetul o găseşte în rândunică, în albină, în mângâierea frunzei, în munca neostenită a furnicii, în blândeţea razei solare („Tot o fugă albinuţa/ Dimineaţa,/ Udă-i este cămăşuţa/ Dimineaţa,/ Nu întreabă nimicuţa/ Dimineaţa,/ Că-i grăbită ca măicuţa/ Dimineaţa.”, Măicuţa). Atunci

când îi simte dorul, poetul se adresează universului înconjurător: „Tu, iarbă, tot ai mamă?/ De ai, de bună seamă:/ Atunci când înverzeşti,/ De ea îţi aminteşti” (Tu, iarbă, tot ai mamă?). Ostenit în ocna aşteptării şi al dorului imens, poetul caută consolare în jur: „- Pui golaşi, cum staţi în cuib voi/ Fără plăpumioare?!/ - Ne-nvelim cu ale mamei/ Calde aripioare!” (Puişorii).

Faunistica poeziei vierene este, mai cu seamă, una alegorică. Prin intermediul diversităţii lumii vii: puiul, vaca, purcelul, grăuraşul, melcul, albina, furnica, rândunica, hultanul, greieraşul, iepuraşii, poetul face transferuri de sens. Micile fiinţe iau forma unor oameni maturi care consolează copilul, îl protejează de primejdiile universului înconjurător. Poezia sa despre natură pare a fi o invitaţie gratuită la o excursie prin tainele universului înconjurător. Grigore Vieru propune cititorului mic o structură poetică uşor memorabilă, „diferite variante de versificaţie, menite a-l obişnui cu frumuseţile versificaţiei şi a-l familiariza, încă de la o vârstă fragedă, cu particularităţile limbajului artistic”[12, p. 670], conchide Răzvan Voncu.

În creaţia lui Grigore Vieru totul e etern, poetul imortalizează senzaţiile, privirile, mişcările naturii, culorile vii, vocile oamenilor, până şi fenomenele naturii. Lirica sa destinată copiilor rezistă în timp şi spaţiu graţie infalsităţii. Ana Bantoş afirmă că „motivele lirice: mama, copilul, dragostea de viaţă sunt transpuse memorabil, în versuri mereu actuale; expresia lirică, în pofida simplităţii sale, este ridicată la înălţimi neîntrecute”[13, p.159-160] („Uşoară, maică, uşoară/ C-ai putea să mergi călcând/ Pe seminţele ce zboară/ Între ceruri şi pământ...”, Făptura mamei).

Vladimir Beşleagă se pronunţă că Grigore Vieru a intrat în literatură „pe poarta poeziei pentru copii, prin revista „Arici-pogonici””[14, p.164]. Pentru el singurul paradis cântat era copilăria în toată frumuseţea ei. Poezia sa pentru copii s-a dovedit a fi pronunţat de sinceră, firească, ludică. În perioada realismului socialist, poezia sa a fost puternic criticată, discutată şi acuzată. Renunţând la formulele impuse de regimul comunist, Vieru revigorează literatura română şaizecistă şi deschide orizontul fraţilor săi de condei. Vladimir Beşleagă mărturiseşte că Vieru n-a renunţat niciodată la poezia sa vitalizată. Cu versurile sale au crescut generaţii de cititori, de la grădiniţă şi şcoală, până târziu, când au ajuns bunici. După Beşleagă, memorabil este cântecul „La noi la grădiniţă”, din repertoriul puştilor de la prima grădiniţă românească fondată la Chişinău în 1957: „La noi la grădiniţă/ auzi când treci pe drum/ un zumzet de albină,/ un zumzet cald şi bun./ Zum, zum, zum,/ zum, zum, zum,/ la noi la grădiniţă”.

Nicolae Mătcaş distinge câteva particularităţi specifice ale operei vierene: simplitatea, suavitatea, sinceritatea, forţa conotaţiei, muzicalitatea. Remarcabilă dintre toate este suavitatea versului. După Mătcaş, „Versul lui Vieru te leagănă pe val de mare, te poartă pe aripi de pasăre, te face să te simţi ca rândunica în zbor”[15, p. 167]. Graţie acestor trăsături definitorii, poezia sa plină de candoare şi prospeţime a creat un adevărat şoc în literatura de pe atunci. Mătcaş mai remarcă că expresia patetică viereană se identifică cu o rugăciune „care-l face pe cititor dornic de frumos ca inima şi simţurile acestuia să vibreze precum struna de vioară”[*ibidem*, p. 167]. Arta şi stilul poetului i-au atribuit întotdeauna valoarea unui învăţător şi educator al neamului. Nu în zadar poetul intitulează volumul de debut „Alarma”, prin care a emoţionat şi mobilizat generaţii. Privită în ansamblu, poezia sa porneşte din miturile autohtone ale spiritualităţii neamului românesc – sacrificiul pentru idealul înalt – copilăria trăită în toate legitățile ei.

Catinca Agache se pronunţă despre specificul liricii vierene şi descoperă valorile:

a. **etice, umane, fundamentale:** demnitate, onoare, omenie, adevăr, bunătate, armonie, înţelepciune, frumos, sacru etc;

b. **naţionale:** limbă, neam, istorie, patrie, Eminescu;

c. **religioase:** Dumnezeu, rugăciune, sacralitate; familiale: mama, casa, iubita, sora ș.a.

Datorită acestor valenţe, el „a readus limbajul poetic la condiţia estetică firească, spre explorarea misterului existenţial şi transpunerea în versuri memorabile, irezistibile, spre tematici înălţate la universal”[16, p.189]. După Agache, poezia lui Vieru este o afectuasă definiţie a naturii, ridicată în plan simbolic la imaginea de mamă ocrotitoare. Tot poezia sa poate fi interpretată ca o definiţie a copilăriei în „curăţenie” sufletească.

Compunând versuri pentru copii, poetul mărturisea că scriindu-le aude şi melodia, pe care o comunică apoi unui compozitor. Toate versurile sale au, de fapt, o melodie unică, inconfundabilă şi nu este de mirare că în spaţiul natal această creaţie este atât de populară şi îndrăgită. În peisajul cam sofisticat al liricii contemporane, uneori prea compusă şi prea cerebrală, versul său ţâşneşte în lumină, proaspăt, cu forţă de greizer[17, p.525] („Sunt multe ţări pe lume/ Ce-ncântă şi te-atrag./ Dar plaiul meu anume/ Îmi este cel mai drag.// Dragule, meleagule,/ Duiosul noastru cânt,/ Smolitule, truditule,/ Frumosul meu pământ.”, Plaiul meu). Nu doar poezia sa pentru copii a fost pusă pe note. Aproape toate poeziile pentru maturi sunt astăzi cântate: *„Strigăt şoptit”, „Cântec de femeie”, „Nu, nu mi-e totuna”, „Lacrima”, „Bucuraţi-vă”, „Mi-e dor de tine, mamă”, „Are mama doi feciori”, „Orice femeie e frumoasă”, „Melancolie”, „Răsai”, „Eminescu să ne judece”, „Reaptrindeţi candela-n căscioară”* ş.a. Din cele pentru copii, Grigore Vieru s-a lansat şi în calitate de compozitor de muzică: *„Mamele”, „Vino, peştişor”, „Ţărişoara mea”*. Graţie ritmului dinamic, pozitivismului şi armoniei la care îndeamnă, poezia lui Vieru pentru copii este originală şi peste ani.

Poezia viereană pentru copii ocupă în literatura română basarabeană este un rol definitoriu. Privită şi receptată în ansamblu, lirica viereană pentru copii a spart toate stereotipurile de epocă, a iniţiat copilul într-o nouă şcoală, bazată pe cultura încrederii, sinceritate, fraternitate şi deziluzie. Constantin Ciopraga accentuează câteva dimensiuni specifice în acest sens:

a. **prospeţimea cuvântului;**
b. **vibraţia;**
c. **autenticitatea.**

În viziunea sa, anume acestea ar fi motivele pentru care „poezia lui Grigore Vieru, în totul ataşantă, înscrie în tabloul literaturii noastre contemporane valori de cea mai bună calitate”[18, p.545] („Pe ramul verde tace/ O pasăre măiastră,/ Cu drag şi cu mirare/ Ascultă limba noastră.// De-ar spune şi cuvinte/ Când la fereastră cântă,/ Ea le-ar lua, ştiu bine,/ Din limba noastră sfântă.”, Frumoasă-i limba noastră). Deşi acuzat pe atunci de promovarea unei poezii propagandiste a valorilor naţionale, a virtuţilor şi a unui univers de inocenţă şi sacralitate („Cum să nu vorbeşti de bine/ De măicuţe şi albine/ Cum să lauzi altceva/ Şi nu ţărişoara ta.”, În ţara mea), poetul nu renunţă nicicând la idealul său de a reeduca o nouă generaţie, una lipsită de dogme antiumane.

Copilăria poetului s-a contemplat pe evenimente cruciale personale şi ale întregii naţiuni. Pe de o parte este o poezie intimă, pe de altă parte – una colectivă. Având în vedere cele expuse mai sus, poezia sa indiscutabil nu poate fi delimitată de istorie, de treadiţiile neamului, de valorile străbune..., în lipsa acestora ea îşi pierde din esenţă şi valoare estetică. Iată ce mărturiseşte poetul despre copilărie în poezia sa „Copilăria”: „Sărmani copii/ De sărman neam!/ La gât cu roşii petice,/ Fier vechi,/ Fier uzat adunam/ Pentru cătuşele tale,/ Pentru cătuşele noastre.”. Esenţele lumii le cunoaşte din experienţa amară a unei copilării înnegurate, realitate crudă, care i-a depozitat în suflet multă tristeţe. Astfel, poetul se confesează: „Copilăria mea a fost pârjolită, săraca de ea, de focul războiului şi a fost umilită de urmările sale. „Jocul” meu principal era culesul spicelor pe mirişte în urma recoltării, unde găseam mai multe gloanţe ruginite, pentru că nici şobolanii nu stăteau degeaba. O muncă în fond zadarnică, şi un joc destul de trist”[*Vieru Gr.*, op.cit. p.333]. Oricum, „starea plenară” (M. Cimpoi) a copilăriei nu l-a părăsit niciodată, i-a rămas nu numai un izvor de inspiraţie,

dar şi un „embrion de care a crescut organic întreg universul său liric”[*Cimpoi M.*, op.cit. p.120], proiectat în lumina magiei cuvântului poetic. În prefaţa volumului *Poezii (1983)*, criticul M. Cimpoi consemnează următoarele: „Copilul-poet s-a întâlnit cu Poetul-Copil. E în această întâlnire o taină şi, totodată, o legitate, deoarece un poet, ce se naşte în copilărie, păstrează în el copilul, filosofia, sensibilitatea şi psihologia acestuia chiar şi în reflecţiile cel mai grave asupra vieţii şi existenţei umane”[19, p.6]. În pofida imaginilor sumbre ale copilăriei, poetul nu şi-a pierdut darul de a privi lumea şi cosmosul cu ochi de copil – ochii mirării, fiind covins că „mirarea e un dar”(Poeme din bătrâni). Reişind din faptul că Vieru a păstrat în el sensibilitatea şi psihologia copilului pe parcursul maturităţii, putem afirma, folosind conceptul lui Blaga, că Vieru este un creator de „cultură minoră”[20, p.643].

Vieru este un meşter creator de poezie adevărată. Fiind un poet matur, îi conferă poeziei sale un grad sporit de înduioşare, eul liric este într-un continuu proces de rememorare copilărească („Aşa ai mers tu, mamă,/ Prin viaţă:/ Ridicând plugul în braţe/ Şi sacul în pod, cu porumb;/ Ridicând piatra din drum,/ Coaja de pâine-aruncată,/ Schija uitată în câmp.”, Aşa ai mers tu, mamă). Acest copil matur a ştiut să comunice promiţător despre toate remuşcările omeneşti. El critică blând, îndemnându-ne la deşteptarea conştiinţei, bătând alarma că unele lucruri în viaţă sunt irecuperabile („Veniseră oaspeţii./ În jurul mesei/ Ne înghesuisem cu toţii,/ Făcând încă un loc/ Între mine şi tine. (...) Şi nu mai era loc/ Pentru mama,/ Nu mai era loc.”, Onomastică). Viorel Dinescu afirmă că „Graiul şi revelaţiile autohtone ale copilăriei duc la imboldul artistic, singura modalitate de a servi cât mai bine aceste realităţi fundamentale”[*Dinescu V.*, op. cit. p.596-597].

Punându-şi de mai multe ori întrebări profunde, Vieru constată că între copil şi artist nu este nicio deosebire. Artistul creează, iar copilul este un creator desăvârşit, cu multă fantezie şi sete de descoperi necunoscutul. Copilul este liber să creeze, poetul are anumite restricţii („Fiecare artist/ Are o ieşire la mare/ Prin lacrimă./ Copiii zădără câinii,/ Poeţii – moartea.”, Copiii şi artistul).Suita de evenimente caracteristice ciclului vieţii omeneşti, în poezia lui Grigore Vieru, îl are în centrul atenţiei ca obiect de cercetare şi de inspiraţie pe copil. În acest univers poetul „se mişcă dezinvolt, cu multă inspiraţie, accentuând parcă inepuizabilul potenţial al valorilor esenţiale”[21, p.648].

Pentru poezia sa gingasă destinată copiilor Grigore Vieru se autoproclamă ca un părinte tutelar al tuturor copiilor din lume. În poezia sa pură şi plină de iubire nemărginită poetul „a revitalizat vechi modalităţi expresive, mai întâi duiosul cântec de leagăn, născătorul „curăţiei” omeneşti şi săditorul liniştii şi bunătăţii la copii, apoi simbolul, parabola”[*ibidem*, p.574]. Cântecul său de leagăn a devenit o tradiţie preluată şi în contemporaneitate de către alţi scriitori pentru copii („Stea-stea, logostea,/ Leagănă fetiţa mea,/ Că eu tare-s ocupată/ Şi ea vrea tot legănată./ Să o legeni lin mereu,/ Să creagă c-o leagăn eu.”, Stea-stea, logostea).

Şi Eugen Simion mărturiseşte că poezia lui Grigore Vieru are un imens rol educativ: „temele vechi caută alt limbaj şi imaginaţia lirică află noi puncte de reper. E cert că spiritul lui elegiac este în căutare de spaţii lirice inedite. Mama, patria, dorul, dorul pământului natal, iarba minunată cu ouă de privighetoare, ţipătul din tăcerea ierbii, uleiul liniştii prelins pe frunzele toamnei şi alte fantasme se întâlnesc în mici fabule lirice scrise în stilul generaţiei '60”[22, p.538-540]. Datorită cântării liniştite a lucrurilor sfinte Grigore Vieru poate fi considerat „un poet al bunătăţii”[*ibidem*, p.540]. În poezia sa persistă întotdeauna duioşia, bunătatea în suferinţă, întruchiparea valorilor creştine („Mama pâine albă coace,/ Noi zburdăm voios,/ Pentru pace, pentru pace/ Mulţumim frumos.”, Mulţumim pentru pace).

Poezia lui Grigore Vieru, atât cea pentru copii cât şi cea pentru maturi, poate fi considerată ca un dialog confesiv între poet şi cititor. Ea se prezintă ca „un antrenament şi tensionat dialog perpetuu cu subiectul sau obiectul evocat şi cu cititorul”[23, p.376]. În ea poetul îl pune pe cititorul de toate vârstele să deconspireze taina universului existenţial. Pe

micul cititor îl fascinează prin culorile calde şi diversitatea metaforelor, iar pe cel adult prin forţa cuvântului plin de sensibilitate răscolitoare de adevăr.

Prin multitudinea de metafore şi alegorii pe care le creează, Grigore Vieru îi explică cititorului său o serie de realităţi ale vieţii. Aceste mărci stilistice au sensuri profunde. Ca şi în poezia pentru copii, în creaţia pentru adulţi Grigore Vieru pornea de la sacralitatea ori poate mai curând de la sacralizarea unor fiinţe şi adevăruri existenţiale. Astfel de poezii nu vor lăsa indiferent cicitorul, nu pot să nu-l influenţeze, să nu-l incite la meditaţii, să nu-i sugereze un comportament etic pilduitor în relaţii cu universul înconjurător („Când s-a întors/ La puii ei cu hrana,/ Găsise cuibul gol/ Şi amuţit./ I-a căutat/ Până-i albise pana,/ Şi-n cioc/ Sămânţa a-ncolţit.”, Pasărea).

Grigore Vieru a marcat, prin poezia de toate vârstele, în mod considerabil spaţiul basarabean. Poezia sa regeneratoare de suflet a reflectat în totalitate portretul spiritual al poetului: puritatea sufletească, simplitatea, smerenia, blândeţea, generozitatea, înalta probitate morală, iubirea, credinţa şi dăruirea de sine. În timp, poezia lui Grigore Vieru a devenit un obiect de preocupare pe toate domeniile: literar, didactic, muzical, istoric, cultural, pictural. Gheorghe Vrabie subliniază că „pentru artiştii plastici care practică grafica de carte poezia lui Grigore Vieru, imaginile pe care le conţine ea, este ca o mană cerească”[24, p. 676].

Suntem martorii unui fenomen fără precedent în literatura română – Grigore Vieru, poetul cântecului de leagăn sau a expresiei dragostei pentru copil şi copilărie. A reuşit să înalţe adevărate imnuri pentru mama, patrie, limbă, dar şi să fundamenteze în micul cititor spiritul păcii. Poezia sa este o înaltă şi sfântă comunicare cu universul înconjurător, o recuperare sufletească, o poveste protagonistul căreia devine cititorul de toate vârstele, îndeosebi copilul.

BIBLIOGRAPHY

1. Vrabie D., *Literatura pentru copii*. Chişinău: Integritas, 2009;
2. Blaga L., *Trilogia culturii*. Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală, 1969;
3. Ciocanu I., *Literatura română contemporană din Republica Moldova.* Chişinău: Litera, 1998;
4. Cimpoi M., *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002;
5. *Sigmund Freud, Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieţii cotidiene.* Bucureşti, 1980;
6. Codreanu Th., *Duminica Mare a lui Grigore Vieru.* Bucureşti, Chişinău: Litera, Internaţional, 2004;
7. Cimpoi M., *Grigore Vieru– întoarcerea la izvoare.* Chişinău: Literatura artistică, 1985;
8. Gaston Bachelard, *Poetique de la reverie*, 1960;
9. Mătcaş N., *Cartea de căpătâi a creşterii noastre spirituale.* În: „Limba română”, Chişinău, nr.1 (19), 1995;
10. Vieru G., *Lucrarea în cuvânt*. Craiova: Fundaţia „Scrisul românesc”, 2001;
11. Vieru G., *Rădăcina de foc.* Bucureşti: Editura Univers, 1988;
12. Mică Enciclopedie ilustrată a scriitorilor din Republica Moldova. Bucureşti, Chişinău: Editura „Litera Internaţional”, 2005;
13. Bantoş A., *Redefinirea peisajului literar basarabean*. În: Revista „Limba română”, nr. 1-2 (229-230). Chişinău, 2015;

14. Beşleagă V., *Fenomenul Grigore Vieru.* În: Revista „Limba română”, nr. 1-2 (229-230). Chişinău, 2015;

15. Mătcaş N., *Învăţător al neamului.* În: Revista „Limba română”, nr. 1-2 (229-230). Chişinău, 2015;

16. Agache C., *Scriitor şi om de cultură român.* În: Revista „Limba română”, nr. 1-2 (229-230). Chişinău, 2015;

17. Dinescu V., *Rădăcina de foc.* Din *Săptămâna*, nr. 7, februarie, 1989. În: Taina care mă apără. Iaşi: Editura Princeps, 2008;

18. Ciopraga C., *Grigore Vieru – poetul acestui neam.* Din *Opinia*, 11-12 februarie, 1995. În: Taina care mă apără. Iaşi: Editura Princeps, 2008;

19. Cimpoi M., Prefaţă la *Poezii*. Chişinău: Editura „Literatura artistică”, 1983;

20. Veronica Postolachi, *Cuvântul ca instrument al magicului în poezia lui Lucian Blaga şi Grigore Vieru* – studiu comparat, Editura „Pontos”, Chişinău, 2007. În: Taina care mă apără. Iaşi: Editura Princeps, 2008;

21. Hadârcă I., *Grigore Vieru – verbul de lumină.* Din volumul *Un discipol al lui Orfeu*, Chişinău, 2005. În: Taina care mă apără. Iaşi: Editura Princeps, 2008.

22. Simion Eugen, *Poetul cu lira-n lacrimi.* În: Taina care mă apără. Iaşi: Editura Princeps, 2008;

23. Dolgan M., *Dialogismul discursului liric al lui Grigore Vieru.* Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări. – Chişinău: Tipografia Centrală, 1998;

24. Mică Enciclopedie ilustrată a scriitorilor din Republica Moldova. Bucureşti, Chişinău: Editura „Litera Internaţional”, 2005;

MIHAIL DRUMEȘ AND THE JOY OF WRITING

Adriana Georgiana Gavrilă (Lungu)
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The present article tries to cast into light a less known path of the romanian literary history, presenting some aspects of the work of a successfull writer, who is considered a popular writer by the majority of the romanian literary critics. Therefore, the analysis endeavours to trigger the attention on the name of Mihail Drumeș, whom we consider a case, being so loved by his readers and often declined and denied by some of his contemporans. The prolificity of his work and also the great number of his readers show an incontestable fact: he loved to write and rewrite, dedicating all his life to his work, no matter how appreciated he was by the literary critics. Even though it is said that in the realm of popular fiction we can not talk about timeless works, we can admit that Mihail Drumeș's work continues to be read today because human societies have undergone huge changes throughout history.

Keywords: Mihail Drumeș, mass literature, Romanian literature, Romanian literary history, literary criticism

Neuitat de cititorul contemporan, undeva in anticamera istoriei literare românești stă scriitorul Mihail Drumeș, figură extrem de energică și pasionată a literaturii române. Consacrându-se scrisului, a încercat să pătrundă aproape toate faliile literaturii, însă cei mai mulți îl cunosc numai pe romancierul Drumeș. Chiar dacă nu de puține ori i-a fost marginalizată opera, munca lui scriitoricească nu a încetat niciodată, la momente de impas fiind adesea încurajat de cireșul înflorit de la balconul său, care i-a vegheat de-a lungul timpului întreaga activitate. Neobosit, a scris și a rescris propriile opere, dându-le de fiecare dată veșminte proaspete, mai atrăgătoare. Acest curaj specific lui Drumeș izvorăște și din propria conștiință artistică, care i-a dictat să caute tot mai adânc în propriile scrieri.

Viziunea autorului *Invitației la vals* asupra menirii de a scrie este plină de sensibilitate, așa cum este întreaga sa operă: „Scriitorii sunt farmaciștii sufletelor. Ei vând gânduri și iluzii pentru hrana minții și sufletului. Societatea e datoare să le dea putința de a trăi din scrisul lor, iar nu din pomeni, sinecuri și slujbe străine de menirea lor. Și să nu le ceară nimic, căci astfel ei vor da totul. Dacă le va cere ceva, ei se vor trudi să dea, dar nu vor putea să dea ceva valabil."[1] Mihail Drumeș a fost unul dintre aceia care au pus întotdeauna cartea langă suflet.

În linii mari, opera drumeșiană nu a cules lauri de la exegeții săi, însă a existat o pătură a criticii literare de seamă care i-a recunoscut potențele scriitoricești. De pildă, G. Călinescu a remarcat faptul că *Invitația la vals* este o carte „scrisă cu oarecare inteligență"[2], iar istoricul și criticul literar Florea Firan aprecia că „scriitorul a realizat o operă de sensibilitate, ale cărei atribute esențiale rămân sinceritatea, delicatețea sentimentelor,

[1] „Mihai Drumeș : Spiritul creator ajuns la maturitate se eliberează de orice tendințe, tradiții și chiar tare și devine el însuși" în revista „Provincia", anul IV, nr. 41, ianuarie 1947, în *Convorbiri cu scriitorii și artiștii*, ed. alcătuită, îngrijită, cuvânt înainte și note de Virgiliu Tătaru, Profin Tipografie, Drobeta Turnu Severin, 2009, p. 57.

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Fundația pentru literatură și artă, București, 1941, p. 932.

onestitatea povestirii, căldura de a transpune posibile episoade de viață în pagini de un captivant lirism care secondează afectuos narațiunea, ascuțimea dialogului."[3]

Și Constantin Teodorovici, autorul articolului despre Mihail Drumeș din *Dicționarul general al literaturii române* și-a exprimat nedumerirea cu privire la respingerea scriitorului de către critici: „Prăpastia dintre receptarea de către cititori și cea critică este greu de explicat, D. ilustrând mai degrabă cazul unui condamnat fără proces."[4] Cu toate acestea, faptul că un scriitor este îndrăgit de public nu este suficient pentru a se bucura de aceeași receptare și din partea criticii literare. Așa cum preciza și Paul Cornea, „explicația succesului nu poate fi căutată în mod unilateral, apelând fie la configurația specifică a operei, fie la disponibilitatea sufletească a publicului: ea este rezultatul relației care se stabilește între cei doi termeni".[5] De fapt, critica literară i-a recunoscut talentul și aptitudinile literare, însă a evitat o analiză nepotrivită a operei, realizată pe baza criteriilor estetice, ce nu pot fi utilizate în cazul literaturii populare.

În plus, temeiul acestui dezacord între succesul la public și opinia criticilor literari poate fi pus chiar pe seama încadrării scriitorului în paradigma literaturii de masă, care nu reprezintă obiectul de studiu al criticii literare. Apariția acestui nou tip de literatură, specific secolului XX, dă naștere clivajului dintre literatura clasică, cultă și literatura de masă, „desconsiderată de esteți, îmbrățișată de marele public."[6] Tirajele impresionante de sute de mii de exemplare de care s-a bucurat Mihail Drumeș, vânzările, popularitatea operelor sale, numărul reeditărilor volumelor sau traducerile numeroase în alte limbi sunt câteva dintre criteriile care i-au îndemnat pe critici să îl numească scriitor popular. În plus, faptul că a accesat mai multe genuri literare – teatru, roman, nuvelă, povestiri, literatură pentru copii – a condus la ideea că Mihail Drumeș a urmărit aderarea la mai multe categorii de public. „Diversitatea preocupărilor face, prin urmare, din Mihail Drumeș unul dintre puținii noștri autori profesioniști de literatură de consum, chiar dacă scriitorul respingea acest calificativ".[7]

Într-adevăr, cărțile lui Drumeș au fost adevărate *bestseller*-uri, „categorie literară dominantă a literaturii de masă"[8], au fost volume care s-au vândut foarte bine. Trebuie făcută însă o precizare. Mihail Drumeș nu a fost un „comerciant" literar, pentru el cartea nu a fost o marfă, așa cum prevede schema globală a acestui tip de literatură, amintită de Adrian Marino: producție – difuzare – consum (lectură populară, de masă) – comercializare.[9]

În plus, aspectul financiar nu a fost un criteriu pentru opțiunile sale literare – scriitorul a dispus de resurse financiare importante în urma pierderii tatălui, care l-au ajutat să își înființeze propria editură, Editura Bucur Ciobanul. Nu a fost interesat de economia de piață, de profitul material, pentru el a contat mai mult să ajungă la public. În general, în spațiul literar românesc, cea mai mare parte a scriitorilor au fost nevoiți de cele mai multe ori să investească ei înșiși pentru a li se publica o carte. Chiar referitor la publicarea romanului *Cazul Magheru*, autorul își amintea: „Cînd, la plată, cinci mii de lei! (...) Mie nu-mi păsa.

---

[3] Florea Firan, *Profiluri și structuri literare. Contribuții la o istorie a literaturii române*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1986, p. 289.
[4] Constantin Teodorovici, „Mihail Drumeș", în *Dicționarul general al literaturii române*, C-D, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004, p. 762.
[5] Paul Cornea, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii. Concepte, Convenții, Modele*, Editura Eminescu, București, 1980, p. 73.
[6] Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. 5, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p. 145.
[7] Răzvan Voncu, „Mihail Drumeș și strategiile romanului de consum" – *Prefață* la *Invitația la vals*, Editura Art, București, 2010, p. 12.
[8] Adrian Maino, *op. cit.*, p. 149.
[9] *Ibid.*, p. 149.

Eram fericit că apăruse. Scriitorii de astăzi se mai uită și la bani... Noi pe vremea aceea scoteam bani din buzunar să tipărim”[10].

Desigur că abundența detaliilor, intuirea orizontului de așteptare a cititorului, *qui-pro-quo*-ul, înlănțuirea coincidențelor, anumite replici sau scene forțate, bizaritatea deciziilor personajelor, precum și o anumită hiperbolizare a protagoniștilor sunt ingrediente specifice unui roman de consum, care pot fi considerate cu adevărat elementele care îl plasează pe Drumeș în această zonă culturală. În opinia lui Răzvan Voncu, ,,Drumeș mimează cu multă ingeniozitate formulele romanului cult din epocă, spre a obține efecte în sfera romanului popular.”[11]

În ciuda tuturor opiniilor detractoare, locul său a fost păstrat în memoria cititorilor, mai ales că a fost unul dintre puținii scriitori care au avut disponibilitatea de a transgresa barierele genurilor și speciilor literare, fără a neglija exigențele fiecărui gen literar abordat.

Indiferent de validările sau contestările criticilor literari, scrisul a rămas o bucurie pentru Mihail Drumeș. Acea inaderență a criticii față de opera sa, despre care s-a tot vorbit în spațiul literar și cultural, nu l-a împiedicat sub nicio formă să se abată de la calea sa literară. Recurgând la o suită de figuri de stil și de compoziție, Mihail Drumeș a oferit un răspuns indirect exegeților săi, în aceeași manieră memorabilă, caracteristică operei sale. Însuși scriitorul relata că are un prieten vechi care îl susține necondiționat și îl încurajează în momentele de rătăcire să meargă mai departe – cireșul de lângă balconul său: ,,scriitorule, nu-ți face sânge rău dacă te defăimează unii confrați, ci, dimpotrivă, să-ți pară bine.(...) Un cititor să zicem că se poate înșela, zece cititori așijderi se pot înșela și ei, dar o sută e mai greu să se înșele, o mie nu se înșeală deloc, un milion sau două de cititori cum se pot înșela – scriitorule? Nu-i cu putință!”[12]

Probabil că Drumeș nici măcar nu și-a propus să scrie un anumit tip de roman (cult sau popular), ci a încercat mai degrabă să atingă noutatea, să caute detaliul și subtilul, să intuiască anumite probleme de conștiință sau transformări psihologice. Pe scurt, a dat frâu liber talentului cu care a fost înzestrat, remarcat încă din copilărie de învățătorul său, uimit de povestea prinsă în jurul unei imagini care înfățișa o femeie ce culegea niște vreascuri în pădure. Deși tema trebuia să conțină câteva rânduri, Mihail Drumeș a scris douăsprezece pagini, stând noaptea, la lumina lămpii, să atingă deznodământul istorisirii sale: ,,Am așternut o pagină, două, trei, dar povestea nu s-a isprăvit decât după miezul nopții. Scrisesem douăsprezece pagini mari și late.”[13]

Bucuria de a scrie reiese din sensibilitatea unică a operei sale. Lui Mihail Drumeș îi plăcea să culeagă date despre viața tuturor celor ce îl înconjurau, de unde își construia schelăria prozei sale. De pildă, firul epic sentimental cuprins în *Invitația la vals*, romanul care i-a adus succesul la public, cel editorial, dar și comercial, își are izvorul într-un detaliu biografic. Bătrâna proprietăreasă la care locuia îi povestise viața fiicei sale, care avusese un sfârșit tragic. Mihail Drumeș mărturisea, cu strângere de inimă, într-un interviu: ,,Mă gândesc ce figură va face buna mea gazdă dacă îi va cădea în mână romanul propriei ei dureri. Acest lucru îmi strânge inima, ca și cum aș fi comis o împietate dând în vileag taine care nu trebuiau să vadă niciodată lumina tiparului.”[14] Ne putem da seama din aceste mărturisiri

---

[10] Boris Buzilă, ,,«Cititorii m-au regăsit»… Un «romancier popular», între inadereța criticii și adeziunea publicului”, *Magazin*, nr. 714, 12 iunie 1971, p. 4, reprodus în Aurel Sasu și Mariana Vartic (ed.), *Romanul românesc în interviuri*, vol. I, partea a II-a, Editura Minerva, București, 1985, pp. 850-851.

[11] Răzvan Voncu, *op. cit.*, p. 20.

[12] Mihail Drumeș, ,,Vara, cireșul de lângă balconul meu se uită cum mă războiesc cu albul hârtiei”, în Nicolae Pop, *Perimetru sentimental. Dialoguri cu scriitori olteni*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1980, p. 142.

[13] *Ibid.*, p. 137.

[14] Constantin Coman, ,,D. Mihail Drumeș, scriitor și dramaturg”, *Rampa*, nr. 5754, 18 martie 1937, reprodus în Aurel Sasu și Mariana Vartic (ed.), *Romanul românesc în interviuri*, vol. I, partea a II-a, Editura Minerva, București, 1985, pp. 846-847.

intime că scriitorului îi plăcea să cunoască oameni, să le asculte poveștile de viață, acordând importanță detaliilor și scenelor mai puțin obișnuite pe care le-au trăit. La baza romanelor sale nu stau propriile trăiri, ci istoria vieților altor oameni pe care i-a întâlnit la un moment dat și și-au pus, oarecum involuntar, amprenta asupra destinului său literar.

Un alt aspect care arată entuziasmul, dar și dorința de perfecționare a scriitorului este rescrierea celor mai multe dintre publicațiile sale. Volumul de debut, *Capcana*, a îmbrăcat veșmintele romanului odată cu apariția *Scrisorii de dragoste*, *Elevul Dima dintr-a șaptea* a fost rescris aproape la fiecare ediție nou-apărută, iar *Sfântul Părere* s-a metamorfozat în *Cazul Magheru* de la a doua ediție, urmând ca tocmai în 1971 să fie rescris și „adâncit", așa cum criticul și istoricul Nicolae Iorga îi sugerase: „Atunci n-am ținut seama de sfatul profesorului. Mă gândeam, ce s-o mai adâncesc, publicasem deja vreo treisprezece-paisprezece ediții, fiecare cu un tiraj de trei mii și ceva de exemplare, cum se obișnuia pe atunci; însemna s-o scriu din nou. N-am făcut asta decât acum, când mi s-a propus s-o reeditez. Mă gândeam, uite ce dreptate a avut Iorga!"[15] Astfel, Mihail Drumeș are îndrăzneala de a rescrie un roman ce deja își crease un loc în conștiința publicului și înregistrase un succes notabil, testând falii și analize psihologice nemaîncercate de el până atunci. Toate aceste străduințe arată conștiința artistică a unui scriitor care și-a dorit cu ardoare ca prin operele sale să pătrundă universul cititorului.

Deși a fost primul roman publicat, *Cazul Magheru* pare să fie totuși cartea cea mai profundă creată de scriitorul din Balș. Cu un sambure dostoievskian și amănunte psihanalitice, cu o narațiune care alternează de la pesoana a III-a la persoana I, romanul creează multiple perspective și moduri de interpretare. De asemenea, este acordată o importanță deosebită detaliului, atât de specific operei drumeșiene. Schelăria romanului este una de tip polițist, ceea ce din nou îndreptățește opinia criticilor literari în privința încadrării scriitorului. Și totuși, deși are o intrigă polițistă, Drumeș nu renunță la sensibilitatea obișnuită a romanelor sale. Îmbrăcată într-o naivitate adolescentină, dragostea dintre Ilarie și Marlen (Marta Coravu) ajunge să se concretizeze în eternitate, iar dialogul permanent dintre protagonist și ființa iubită pierdută, care rezistă în ciuda barierei dintre viață și moarte, poate sensibiliza orice cititor: „Știu, Marlen, că n-ai să-mi răspunzi niciodată, mâinile tale puse cruce pe piept nu mai pot ține condeiul. Dar sunt sigur că citești tot ceea ce-ți scriu, fiindcă te simt aplecată pe umărul meu, urmărind cuvânt cu cuvânt..."[16]

Și vocea naratorială este înzestrată cu sensibilitate: „Ilarie nu fugea de amintirea Martei ca s-o uite, dimpotrivă, o căuta mereu și ea venea... Trăia necontenit în el ca o a doua ființă, fără să-l stingherească întru nimic. Acest adaos viu al său îi era necesar, îl considera un bun personal la care ținea mult, căci fusese dobândit cu prețul unei prea mari suferințe."[17]

Așa cum am amintit și mai sus, eul creator drumeșian nu s-a manifestat doar în proză, ci a cunoscut și alte ipostaze, punând în evidență un spirit creator proteiform. Este cunoscut faptul că la începutul carierei sale scriitorul a fost extrem de atașat de identitatea sa dramaturgică și s-a bucurat de un succes remarcabil și în lumea teatrului. *O crimă pasională*, reprezentată pentru prima dată la Cluj, apoi jucată de compania Bulandra la București, a dovedit înclinația sa dramaturgică și a adunat prețuirea multor specialiști. Probabil că acesta a fost unicul regret real al scriitorului, acela de a nu își vedea jucate tragediile pe marile scene. În același interviu acordat gazetarului Nicolae Pop, mărturisea cu regret că dacă ar fi avut șansa să dețină propriul teatru, așa cum a avut pe vremuri propria editură, cu siguranță ar fi dobândit un nume și în dramaturgie.

Cu bucurie a întâmpinat Mihail Drumeș toate provocările vieții sale literare, astfel că anul 1939 a adus o schimbare în viața sa scriitoricească, întrucât condeiul său se orienta de

[15] Boris Buzilă, *op. cit.*, p. 849.
[16] Mihail Drumeș, *Cazul Magheru*, Editura Art, București, 2017, p. 70.
[17] Mihail Drumeș, *op.cit.*, p. 68

acum și către un alt sector al literaturii, și anume literatura pentru copii, odată cu înființarea Editurii Bucur Ciobanu. Între anii 1938-1949, întreaga sa activitate a fost legată de universul copiilor și al adolescenților. Povestirile și repovestirile unor cărți celebre, adaptările, prelucrările diverselor povestiri de intensă circulație, biografiile unor personalități, precum și scenariile realizate, scot în evidență alte substanțe ale creației lui Mihail Drumeș. Sub pseudonimul Moș Ene, scriitorul nu se rezumă doar la reproducerea textelor celebre, ci intervine decisiv, suprimând anumite episoade, dezvoltând mici detalii sau conducând firul narativ spre o anumită morală. Dovedește în acest mod stăpânirea convențiilor unei astfel de narațiuni.

Mihail Drumeș considera că un scriitor trebuie să treacă două examene, cel al publicului și al timpului. Încă din timpul vieții și-a dat seama că a trecut testul publicului. Cât despre proba timpului, la fix nouă decenii de la publicarea primului său roman, acesta încă se găsește pe rafturile marilor librării, iar numărul edițiilor crește necontenit. Iată că paginile sale și-au păstrat încă verva, iar cititorul de azi este în continuare captivat de vivacitatea poveștilor întreprinse. Discuțiile referitoare la încadrarea lui Mihail Drumeș în sfera literaturii populare scrise pot scoate la iveală păreri diferite, însă mai importantă este receptarea operei sale în prezent. Cum citim astăzi romanele lui Mihail Drumeș? Sau în ce măsură ține cont un cititor de aceste aspecte? Asemenea opiniei lui Adrian Marino, înclinăm să credem că și literatura de consum, cu toate ramurile ei, reprezintă un capitol semnificativ de istorie literară europeană, ceea ce dovedește că trebuie să fie legitimată, răspunzând unor nevoi vitale umane: relaxare, amuzament, plăcere.

Literatura poate fi deci liantul existenței unui om. Cu acribie și perseverență, scriitorul din Balș și-a făcut loc în peisajul literar românesc interbelic și s-a consacrat scrisului ,,parcă pentru a se elibera de sub semnul marilor dileme generate între conștiință și sentimente, de plurivalența trăirii spirituale consumată intens și ridicată la rangul de subiect literar”[18]. Plăcerea scriitorului de a crea povești de viață memorabile rezonează cu entuziasmul numărului mare de cititori care au aderat la opera sa. Cu vervă și voluptate, Mihail Drumeș a realizat o operă – spectacol și personaje memorabile, câștigând succesul la publicul interbelic și continuând să fie îndrăgit și de cititorul de azi.

BIBLIOGRAPHY

1. ,,Mihai Drumeș : Spiritul creator ajuns la maturitate se eliberează de orice tendințe, tradiții și chiar tare și devine el însuși” în revista ,,Provincia”, anul IV, nr. 41, ianuarie 1947, în *Convorbiri cu scriitorii și artiștii*, ed. alcătuită, îngrijită, cuvânt înainte și note de Virgiliu Tătaru, Profin Tipografie, Drobeta Turnu Severin, 2009
2. Florea Firan, *Profiluri și structuri literare. Contribuții la o istorie a literaturii române*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1986
3. Florea Firan, ,,Prefață” la *Invitația la vals*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 198
4. Mihail Drumeș, ,,Vara, cireșul de lângă balconul meu se uită cum mă războiesc cu albul hârtiei”, în Nicolae Pop, *Perimetru sentimental. Dialoguri cu scriitori olteni*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1980
5. Constantin Coman, ,,D. Mihail Drumeș, scriitor și dramaturg”, *Rampa,* nr. 5754, 18 martie 1937, reprodus în Aurel Sasu și Mariana Vartic (ed.), *Romanul românesc în interviuri*, vol. I, partea a II-a, Editura Minerva, București, 1985

[18] Florea Firan, ,,Prefață” la *Invitația la vals*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1986, p. 6

6. Boris Buzilă, „«Cititorii m-au regăsit»… Un «romancier popular», între inaderența criticii și adeziunea publicului”, *Magazin*, nr. 714, 12 iunie 1971, p. 4, reprodus în Aurel Sasu și Mariana Vartic (ed.), *Romanul românesc în interviuri*, vol. I, partea a II-a, Editura Minerva, București, 1985

7. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Fundația pentru literatură și artă, București, 1941

8. Paul Cornea, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii. Concepte, Convenții, Modele*, Editura Eminescu, București, 1980

9. Răzvan Voncu, „Mihail Drumeș și strategiile romanului de consum” – *Prefață* la *Invitația la vals*, Editura Art, București, 2010

10. Mihail Drumeș, *Cazul Magheru*, Editura Art, București, 2017

11. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. 5, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988

INTRODUCTION INTO THE LYRIC OF THE VOLUME "POEMS OF BALDUIN DE TYAORMIN" BY I. NEGOIȚESCU

Alexandrina Cocan
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract. I.Negoițescu's poems are the result of the disparate and lack of a clear orientation of the activity. However, his artistic capacity fecundated by the aspects of reality has encouraged the ocassional poetical creation.

The volume "Poems of Balduin de Tyaormin" is designed around an alter-ego of the author. Balduin is a character that alternates between living an undeniable past or having the posibility of an other past. The unique strangeness of the character is doubled by the verse that possess the ability to dissimulate and to hide the true sources of creation beyond the uncomprehensible and metaphoric discourse. The poems which are written based on a seemingly random mix of words that don't respect the poetic syntax, the reader being forced to undergo a ritual of reading in order to be able to expose the prozodical structure and the meaning of each text.

Keywords. I. Negoițescu, Balduin de Tyaormin, image, metaphor, reality

Balduin de Tyaormin, nume „de virtuozitate onirică”[1], este inspirat de pipa bunicului, un colecționar, care l-a ales pe cel „care îl credea mai potrivit sublimelor sale intenții.”[2] Balduin are alura unui „necunoscut, blond, străveziu, cu privirea ca o nemărginită noapte transparentă, descompusă de fiorul astral, un adolescent botezat proaspăt.”[3] Aspectul lui nu este întru - totul angelic deoarece posedă „priviri sălbatice, parcă de pădure, crescut în ignoranța unui parsifal de laborator (...) bunicul îi imprimase aventurile sale obscure, ce duceau spre imaginea sintetică, decadentă, visată cu atâta ardoare în studiile închinate vechimii diamantifere.”[4] La rândul său, el este un creator, „autor al unor proze de tradiție simbolist-decadentistă”[5] care încearcă să creeze „un trecut din care răul însuși îmi va servi de

[1] Ion Negoițescu, *Poemele lui Balduin de Tyaormin*, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 68.
[2] *Ibidem*, p. 69.
[3] *Ibidem*, p. 70.
[4] *Ibidem*, p. 69.
[5] Ion Pop, *Poezia românească neomodernistă*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018, p. 46.

îndreptar al binelui, al fericirii ce trebuie să mi-o realizez”[6], însă de fapt el va fi pionul unui joc dublu „iscat între cele două idei, a trecutului real și a trecutului posibil.”[7]

Chinuit de o boală neștiută manifestată la douăzeci și trei de săptămâni de la moartea bunicului său, Balduin se stinge, însă înaintea morții „primele versuri ale lui Tyaormin se prelingeau albastre și stângaci grafiate din pană, cu un scris filigran, pe care nu-l mai văzuse niciodată, căci el nu obișnuise să scrie până atunci.”[8] Astfel se naște poetul, un alter-ego al lui Negoițescu, care va compune „Poemele lui Balduin de Tyaormin”, volum apărut în 1970 ce combină deopotrivă versuri cu înclinație simbolistă și suprarealistă, marcate de ermetism și înclinația spre purism a autorului. Față de volumul de versuri anterior, „Sabasios”, se remarcă profunda ermetizarea a discursului liric aspect accentuat de „distorsiunile provocate sintaxei versului, accidente, cu discontinuități și suspensii prin care se urmărește probabil asigurarea unui ton «oracular», de «bolboroseală» delfică, cu amestec de planuri temporale și instanțe enunțătoare interferente.”[9]

O bună parte din textele cuprinse în volum sunt inspirate din locuri văzute cândva de poet, fapt anunțat prin titlurile sugestive.

„Pisicile lui Marcellus” sunt versuri care „încearcă să redea prin cuvinte coloritul Romei, în timpul nopții”[10] și al teatrului Marcellus din Roma. Succesiunea gradată a nuanțelor crește intensitatea forței lirice, așadar „sugestia culorilor crepusculare, ambigue în misterul lor, ce amestecă vitalitatea roșului sangvin și a verdelui vegetal.”[11] În ritmul creșterii coloritului, deznădejdea singurătății manifestată prin țipăt este hiperbolizată: „vuietul singurătății tonul ei uniform și pestriț / culoarea trezește sunetul e un țipăt solitar și compact / spărgându-se continându-se redobândindu-se”[12]. Prin miezul singurătății dominat de ambianța parnasiană poetul sugerează: „privește și reculege-te pînă când zorit.”[13] Locul păzit de animalele sacre ale Egiptului, pisicile, prin cuvinte devine text și propune „un fel de refracții ale «realului» ce nu se lasă întotdeauna ghicite.”[14]

---

[6] Ion Negoițescu, *op. cit.*, p. 52.
[7] *Ibidem*, p. 53.
[8] *Ibidem*, p. 74.
[9] Ion Pop, *op. cit.*, p. 50.
[10] Ion Negoițescu, Scrisoare către Marian Dopcea în *Aprilie, luna florilor de mai. Carte despre Ion Negoițescu și alți prieteni de demult,* Marian Dopcea, Editura Eikon, București, 2017, p. 89.
[11] Ion Pop, *op. cit.*, p. 50.
[12] Ion Negoițescu, *op. cit.*, p. 5.
[13] *Ibidem.*
[14] Ion Pop, *op. cit.*, p. 51.

Tematica pustiului, ambianța marcată de irațional și urât a orașului este redată în poezia „Impasse de penitents", un titlu sugestiv realist, denumind numele străzii din Strassbourg, totuși tradus poate fi sugestia unui impas al vinovaților.

Atmosfera citadină este construită oximoronic, oscilând între soarele și lumina ce îndulcesc aspectul orașului pustiu copleșit de schelete și spaimă: „Era o zi-ntre soarele pe burguri (...) / Lumina blîndă ce aspre spre dulce / Pustiul tinereții peste poduri / Fanfara penitenților din apă."[15] Ultima strofă prezintă o schimbare în atitudinea poetului deoarece el creează prin cuvinte un zid împotriva spaimei, deși totul devin repetitiv, chiar inutil.

Poezia lui Negoițescu este concepută într-o „atmosferă de fină cultură poetică"[16], tonalitate consolidată de elementele culturale pe care le inserează în versurile sale. „Mar Cantabrico" este o referire la castelul lui Alfons al XIII-lea din Santander, eventual, și la Marea Cantabrică. Textul degajă imaginea unei experiențe onirice și exotice, inspirată din realitatea prozaică. Cuvântul rămâne factorul ce realizează demarcația spațiului: „dinspre cuvinte / se întrerupe ziua ca să descrească-n doi / (o pătimasă stîncă se-ntoarce spre culoare / când o îmbată navele goale sub ospăț."[17] Universul poetic suferă o scindare între spațiul terestru și cel acvatic, totul fiind supus schimbării, uitarea nefiind în destinul liric, astfel poetul propune „ca să nu uite scrie pontifical pe sânge / de la Columb la taur metamorfoza grea."[18] Poezia posedă puterea de ermetizare a versului specifică lui Ion Barbu recunoscută prin sintaxa discursului liric și prin „metafore ce opacizează, prin concentrare, dar și prin hazard asociativ."[19] Incriminând o oarecare intenționalitate din partea autorului în ceea ce privește gruparea textelor în volum, se observă plasarea poeziei „Plaja" după „Mar Cantabrico". Textul conturează un spațiu contradictoriu al luminii și al nebulozității în care materia vibrează a cântec, unul de moarte. Aici se perindă ființe rămase pradă pământescului prin refuzul sfințeniei: „ceață lăptoasă și caldă pinii vibrînd în lumină / cade-ntre coapse căldura ceața între degete cîntă / umezi de lapte prin moale și deasă lumină plutim/ gură pe gură de cîntec morții nemiruindu-ne."[20] O fărâmă de cunoaștere, poate dumnezeiască, se întrevede în lumina ce opacizează și mai tare ceața oferind astfel și o izolare în universul natural spectaculos.

În versurile lui Negoițescu „se realizează o transcendere lentă a «realului», executată de-a lungul textului. Materia este orientată discret, structurată inobservabil, astfel încât nu se

[15] Ion Negoițescu, *op. cit.*,p. 7.
[16] Gheorghe Grigurcu, *Poeți români de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1979, p. 233.
[17] Ion Negoițescu, *op. cit.*, p. 14.
[18] *Ibidem.*
[19] Ion Pop, *op. cit.*, p. 50.
[20] Ion Negoițescu, *op. cit.*, p. 15.

constată o prezență clara a ideii subordonatoare și o escală a semnificației”[21] trăsătură ce îl apropie de Mallarmé deoarece „poezia nu trebuie să fie o activitate arbitrară, ci una de revelare a ideii prin abolirea realității. Poezia devine, deci, un instrument suprem de revelare, iar poetul – un veritabil mediator al Absolutului.”[22]

„Ecce homo”, expresie latinească cu tonalități biblice care semnifică sintagma *iată omul,* aici, face referire la statuia lui Epstein din Londra. În ochii poetului opera de artă devine o expresie a absolutului, a perfecțiunii, ce nu poate fi privită doar ca reprezentare a realului, a palpabilului, ci ca operă abstractă ale cărei profunzimi nu pot fi înțelese de cei neinițiați: „de caută concretul să-l urce la concret / prin melcul de lumină al golului secret (...) / din care ochiul umbrei perpetuu le derivă (...) / un ibis asfințindu-și lăuntricul abstract.”[23]

Reprezentările unor locuri reale sunt nelipsite din acest volum, „Mortefontaine”, fiind un exemplu concludent deoarece titlul denumește o zonă din nordul Franței. Versurile îmbină tonalități moderne cu cele suprarealiste pentru că visul este considerat: „ca o unealtă a explorării laborioase a realului”[24], iar aspectul lor suav descriptiv redau imaginea unui spațiu cu caracteristici funebre în care misterul parțial descoperit reprezintă deznădejdea: „sub ascendența neagră a frunzelor de sânge / pe lespezi pe fîntînă și constelat în luth.”[25] Supremația visului devine modalitatea de a preschimba semnificațiile cuvântului, deci un alt mijloc de exprimare a lirismului: „ecou al apropierii brățară cenușie / o vis corupt la tronul cuvântului dintîi.”[26]

Cultura pe care o posedă Negoițescu nu este restrânsă doar la locuri vizitate sau cel puțin existente, ci și la aluzii despre opere ale unor scriitori cunoscuți. Poezia „Lebedele occidentului” se constituie ca un veritabil ghid turistic, purtând cititorul în spațiul francofon și hispanic prin referiri la lebedele din Bruges, cele din Fontainebleau, în plus este adusă o referire indirectă la Shakespeare: „om rătăcind printre pulberi deodată lumea văzum / cum spre apus într-o lebădă stearpă și blîndă căzu / lebăda cea mai regală pe sângele verdelui Styx / ori în răsfăț la valoni prin galbene sfere stagnând / frîntă-n secțiunea de aur lebăda sub legămînt / ori cu palmieri sub asceți cu smirnă și ceară-n văpăi”[27]. Lebăda are și accepțiuni

[21] Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporana, Partea I. Încercare de sistematizare,* Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 26.
[22] *Ibidem.*
[23] Ion Negoițescu, *op. cit.*, p. 9.
[24] Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc, Eseuri*, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 89.
[25] Ion Negoițescu, *op. cit.*, p. 16.
[26] *Ibidem.*
[27] *Ibidem,* p. 13.

simbolice, fiind considerată „multă vreme una dintre cele mai populare păsări din poezie, nu mai puțin datorită asocierii lebedelor cu poeții înșiși."[28]

Ținuturile și vestigiile Europei sunt o resursă pentru diversificarea tematicii și a motivelor poeziei negoițesciene care de multe ori ascuns sub ermestismul versurilor dezvoltă imagini pregnante sau alterate ale acestora. „Anaerob" construiește imaginea ascunsă a orașului Taormina, nume din care pare să fie realizată derivarea de Tyaormin, personaj ce va deveni poet. Titlul se constituie cu sens multiplu pentru că poate fi sugestia unei supraviețuiri într-un spațiu lipsit de oxigen sau contradictoriu poate fi sugestia unei sufocări. Cu toate acestea călătoria este un leac pentru „o teamă slăvită ce-ntîrzie / sau ca un leagăn tare menit la prădăciuni / străinule de-o spulberi ți-e vina mai aleasă / un gînd fără priință culori fără nebuni / ori marea suprapusă și ca un gol de preț."[29]

Lirica volumului „Poemele lui Balduin de Tyaormin" se menține în zona mediteraneană, poezia „Șopîrle", fiind un „mozaic liric cu elemente de la Capri, Pompei și Vezuviu"[30]. Versurile surprind într-o manieră dezolantă cufundarea Pompeiului în imensitatea acviferă și bogăția luxuriantă a coastei italiene ce se transformă sub efectul lavei incandescente în morminte: „subțire norul mîntui regina / și mării fără spume-o dărui (...)/ efeb suind obscene oseminte / se-nnoadă luxul viile decad / sub gesturi calme sub amiaza dulce / și templul încă mai aude-o zi."[31]

Poezia „Como" dezvoltă o gradare a sentimentului de conexiune cu spațiul natural terestru. În terifiantul crepuscular și umed sentimentul de singurătate este atribuit unui început și unui sfârșit sugerat de primordialitatea zonei lacului cu același nume: „era chemasem plîngeți o verbe centrifuge / crepusculul și ploaia cu locul vă-ncununã / din golfuri ce coboară singurătăți de puberi / cu somnul pur în geamătul sîngelui fantastic."[32] Oarecum paradoxal, incomensurabilitatea locurilor descrise în lirica sa este de multe ori restrânsă deoarece din punct de vedere fizic există bariere ce demarchează, însă din punct de vedere spiritual predomină libertatea.

În toate formele ei, libertatea poate fi îngrădită prin „Ziduri", poezie ale cărei versuri desemnează contrarietatea dintre sentimentul de religiozitate stârnit de sacrificiul lui Iisus ca parte a Sfintei Treimi și goliciunea inertă a lăcașurilor dumnezeiești: „mîndria solitară la

[28] Michael Ferber, *Dicționar de simboluri literare*, Traducere din engleză de Florin Sicoie, Editura Cartier, Chișinău, 2001, p. 126.
[29] Ion Negoițescu, *op. cit.*, p. 17.
[30] Ștefan Augustin Doinaș, *Poezie și moda poetică*, Editura Eminescu, București, 1972, pp. 116-117.
[31] Ion Negoițescu, *op. cit.*, p. 18.
[32] *Ibidem*, p. 20.

sîngele din ceruri / spre gură caută semne dintre cupole reci / lumină ce consimte splendoare ce desparte / le numără cu teamă ca și mai crud să treci."[33]

Referințele la divinități sunt ușor de identificat în multe dintre poeziile negoițesciene, acestea putând fi creștine sau păgâne, alteori ființele umane sunt confundate metaforic cu „Zeii", o poezie care „ni se pare că (...) conține fragmente ale unei discuții reale, în automobil; dar numai autorul însuși ar putea să contribuie la deplina ei «descifrare»."[34] Dialogul automobilistic, sesizat de Doinaș, este plasat într-un timp slab definit al întunericului serii ce se lasă peste pădurea străbătută de îngerul-șobolan a cărui făptură este profanată de ochii zeilor. A două parte a discursului liric marchează locul prin care zeii vitezomani parcurg drumul sub influența lirelor, permițând crearea unei imagini generale: „printre păduri spre seară (...) / fără de țintă nobilul șobolan pe tavă / cum vă-ncruntați o zei pe-această blîndă viață / îngăduind un înger să cadă peste noi / căci după optsprezece se-ndoaie cu viteza / și-oricît de searbăd lirele mai transpar în blond (...) / dacă-ndrăzniți vreodată oglinzi să vă resoarbă."[35] Șobolanul, o vietate mică și fricoasă, este ridicat din impuritatea vieții sale, deschizând ochilor o cale spre serafic. Nu toate poeziile negoițesciene se supun convențiilor liricii clasice, ci multe au structura unui discurs întrerupt, care provoacă o alternare a ideilor poetice și a atenției cititorului. În ciuda faptului că liricul dă impresia unui amalgam, unele teme și motive devin recurente. . Poeziile „Zeii" și „Plânsul" încorporează motivul zeului care devine un punct de legătură. Reacția fiziologică se datorează degradării la care este supusă ființa: „de moarte rănit zăcea / nemuritorul zeu cu penele pline de sînge / și poame putrede împodobindu-i pletele verzi".[36] Ultima parte a poeziei dă impresia unei ne-nașteri, un spațiu al primordialului și al haosului unde plânsul devine o formă de evaziune: „zăcea-n pîntecele fierbinte lichid al haosului / din care se străduia să se nască / și amintindu-și deodată (...) / începu să plîngă."[37]

„Poemele lui Balduin de Tyaormin" respectă doar pe alocuri structura tradițională, rima este în mare parte desființată, poetul lăsându-se pradă verslibrismului ceea ce face ca mesajul poetic să fie greu de descifrat. Poeziile, de multe ori, par să fie frânturi ale unor texte mai vaste deoarece autorul le-a scris fără un început sau final clar. Cu toate acestea, fiecare poezie pare să fie să vibreze „de ecourile aproape pure ale cuvintelor, desprinse parcă de

[33] *Ibidem*, p. 21.
[34] Ștefan Augustin Doinaș, *op. cit*., p. 117.
[35] Ion Negoițescu, *op. cit.*, p. 12.
[36] *Ibidem*, p. 22.
[37] *Ibidem.*

noțiunile lor”[38] pentru că poetul a reușit să utilizeze formula cea mai ambigua a acestora, fără a se îndepărta de adevărata lor semnificație.

Sub aspectul lirismului ermetizant, Negoițescu relatează evenimente din viața sa, astfel textele oscilează între banalitatea cotidianului și meditații cu caracter filozofic. Pentru că poeziile au fost scrise haotic, de-a lungul unor perioade lungi care coincid mai multor etape de dezvoltare socială a României, nu se poate afirma că aici: „dezalienarea omului a atras, metaforic vorbind, dezalienarea poeziei. Dezalienarea poeziei constă în refuzul evaziunii, ca formă de protest contra unei realități inacceptabile, în *realitatea realității*.”[39]

Lectura poeziilor din acest volum permite cititorului să intre în imaginarul liricii negoițesciene, însă se dovedește dificil deoarece procesul descifrarii și înțelegerii mesajului poetic necesită o atenție sporită asupra întregii activități a omului de literatură.

Bibliografie

A. Bibliografia operei

NEGOIȚESCU, ION, *Poemele lui Balduin de Tyaormin*, Editura pentru Literatură, București, 1969

B. Bibliografie critică

1. *În volume*

DOINAȘ, ȘTEFAN AUG., *Poezie și moda poetică*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972

DOPCEA, MARIAN, *Aprilie, luna florilor de mai. Carte despre Ion Negoițescu și alți prieteni de demult*, Editura Eikon, București, 2017

GRIGURCU, GHEORGHE, *Poeți români de azi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979

MANOLESCU, NICOLAE, *Despre poezie*, Editura Aula, Braşov, 2002

MICU, DUMITRU, NICOLAE MANOLESCU, *Literatura română de azi, 1944-1964*, Editura Tineretului, București, 1965

[38] Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Editura Aula, Braşov, 2002, p. 144.
[39] Dumitru Micu, Nicolae Manolescu, *Literatura română de azi, 1944-1964*, Editura Tineretului, București, 1965, p. 35.

NEGRICI, EUGEN, *Introducere în poezia contemporana, Partea I. Încercare de sistematizare*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985

POANTĂ, PETRU, *Radiografii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978

POP, ION, *Poezia românească neomodernistă*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018

POP, ION, *Avangardismul poetic românesc, Eseuri*, Editura pentru Literatură, București, 1969

C. Dicționare

FERBER, MICHAEL, *Dicționar de simboluri literare*, traducere din engleză de Florin Sicoie, Editura Cartier, Chișinău, 2001

KATHRYN ERSKINE'S MOCKINGBIRD VIA PALMER'S THEORY OF SOCIAL MINDS

Alina-Lucia Ardelean
PhD Student, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract The paper expands upon social minds that exist in story-worlds such as that of Caitlin, the main character of the book Mockingbird. Her life consists of a tense relation between her intermental thoughts, available to everyone, and her intramental thoughts that comprise her secret and private moods, dispositions and aspirations which will be methodologically approached via an externalist and internalist perspective on life. For a proper comprehension of the cognitive significance of the novel the following methodological constructs will be extensively employed, namely intramental and intermental thought, face and nonverbal communication because they are all essential for the study of social minds in relation to individual minds.

Keywords- intramental thought and intermental thought, continuing-consciousness frame, visible thought, face .

The paper starts by examining different approaches to disability, for a better understanding of the main character from the book *Mockingbird* by Cathryn Erskine, offering a radiography of a person who suffers from incomplete functionality. At first sight, persons with disability are seen as "objects" of charity, medical treatment and social protection, whereas, regarded from a social perspective, they are perceived as "subjects with rights," (Rieser, 2013, p.9) able to think, make decisions, and, last but not least, become active members in society.

Disability represents a complex system of "social restrictions imposed on people with impairments by a highly discriminatory society" (Barnes, qtd.in Rieser, 2013, p.9). Taking a step forward, Barnes gives us the definitions of two terms:

> "Impairment is the functional limitation within the individual caused by physical, mental or sensory impairment.
>
> Disability is the loss of limitation of opportunities to take part in the normal life of the community on an equal level with others due to physical and social barriers." (Barnes, qtd.in Rieser, 2013, p.10)

There are two models that define disability: the medical model of disability which approaches the disabled person as someone affected by medical problems offering only primary needs, and the social model of disability which points out the inequity and impartiality in all social and environmental areas as being the main modality for our isolation and exclusion, rather than the individual's impairment.

On the other hand, Palmer's strongest cognitive assumption, clearly stated on the second page of his contribution on social minds which reveals the fact that novels can grant the readers access to the characters' minds, to what they are thinking, has been extended upon by this remarkable sociologist, offering examples taken from both the "externalist and the internalist perspective", "intermental and intramental thought and intermental units" (Palmer, 2010, p.34).

The debate within the XIXth novel on the particular features of social minds revealed two different issues: on the one hand, the "epistemological" (Palmer, 2010, p.4) preoccupation to find out the extent to which it is possible "to have knowledge of the workings of other minds" and, on the other, the "ethical" (4) concern regarding the purpose of our acquiring knowledge regarding other people's minds.

For properly answering such issues, Palmer proposes that possible methodological tools should arise from "cognitive approaches to literature" (5). Cognitive literary researches have included "cognitive narratology and cognitive poetics" (5), commented by Palmer throughout his book.

As early as the first chapter we become familiar with David Herman's argument that "narrative is a key cognitive tool and a central and indispensable way of making sense of the world" (qtd. in Palmer, 2010, p.6). "Cognitive approaches to literature" have as "particular areas of interest the analysis of metaphor" (6). An interesting argument is that the cognitive approaches are not to be regarded as "an end in itself" (7), being closely related to "social, cognitive and discursive psychology, neuroscience and psycholinguistics" (7).

Palmer's book "Social Minds in the Novel" is some sort of sequence to his previous book "Fictional Minds." The basic issues debated by Palmer are related to the fact that "classical methodologies such as the speech act approach, story analysis, the concept of focalization or point of view and the study of characterization" do not offer significant additional instruments meant to "add up to a complete and coherent study of all the aspects of the minds of the characters in the novel" (7).

It also appeared that "traditional narratology" through focusing mainly on the "inner thought at the expense of other types of mental functioning" somehow "neglected the whole minds of fictional characters in action" (Palmer, 2010, p.9). Palmer insisted on the fact that "parallel discourses on real minds" provided by other fields such as neuroscience, psycholinguistics, psychology, philosophy of mind should be intensely made use of in order to help readers "reassemble fictional minds from narrative texts" (9).

The fact that there is no "unsurpassable dichotomy between 'events/actions' and 'thought/feelings'" is turned to good account by Palmer through the concept of "thought-action continuum" (9).

In order to help the readers understand how the characters' minds function, Palmer introduces and explains the concepts of "continuous-consciousness frame" (10), "experimentality" (11), "embedded narratives" (12), "frame narratives", "cognitive narratives", "double cognitive narratives" (12), "situated identity" (14), "metarepresentations" (15).

As such, the term "experimentality" is explained through the statement that "generally, events in the story-world are of little importance unless they become the experiences of characters" (9). The "continuing-consciousness frame" stands for the capacity to grasp a character in a text and to "attach" (10) to it a presupposed consciousness that is continuously present throughout the story within the diverse references more or less intermittent concerning that character. Palmer illustrates it stating out that the reader's demand should be to bring together all the "references to a particular proper name in the text and build a consciousness that continues in the spaces between all the mentions of the character with that name" (10).

Marie-Laure Ryan's concept of "embedded narratives" is commented upon through the syntagm "the whole of a character's mind in action" (qtd. in Palmer, 2010, p.11), associated with "the total perceptual and cognitive viewpoints, ideological worldviews, memories of the past, the set of beliefs, desires, intensions, motives, plans for the future" (11) of each character depicted in a particular novel.

As concerns "double-cognitive narratives" (12), it is approached in relation to the "versions of characters' minds that exist in the minds of other characters", or even more specifically, as "the presence of one's person's mind within the mind of another" (12).

Palmer's debate has incorporated various researchers' approaches to the relation between the self and the narrative. The strongest objection comes from Galen Strawson who refuses to connect the concept of 'self' with that of 'narrative'. He vehemently objects to "the psychological Narrativity thesis" and to "ethical Narrativity thesis" (13) due to the widespread tendency promoted mainly by the former to regard the people as typically experiencing their lives as "a narrative or story or at least a collection of stories" (13). Strawson pleads in favour of the idea that to experience one's life as a narrative is obviously good through the fact that an adequate "narrative outlook" (13) is beneficial to one's truly and fully developed personality.

Equally interesting is the position of the philosopher Alasdair MacIntyre who suggests that the readers should embrace and contemplate "the gappy nature of consciousness and the transitory, ephemeral and non narrative nature of the self" (qtd. in Palmer, 2010, p.13). James Phelan agrees with MacIntyre and focuses on the concept of "narrative imperialism" (qtd. in Palmer ,2010, p.14) approached as the students' tendency to grant too much power and space to "the object of study" and "to the ways of studying it" (14).

Palmer's defense with respect to various objections formulated by the researchers regarding the relation between the self and the narrative is based on his strong argument that he is not talking about real minds but about fictional minds which are to be regarded as "narratives" (14).

Since the concepts of "self, identity and subjectivity" are often separated from the "social context," Palmer has devised the term "situated identity" (14) which balances "the perceptions of the individuals regarding themselves and the perceptions of others regarding those individuals" (15).

Lisa Zunshine tackles the relation between self, identity and subjectivity from a different perspective, namely through the concept "metarepresentation"(qtd. in Palmer, 2010, p.15). For the sake of sounding convincing, Zunshine exemplifies the term in her discussion of Jane Austen's novel "Pride and Prejudice". She states out that "however little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighbourhood, this truth is so *fixed in the minds of the surrounding families*, that he is considered as the rightful property of some one or other of their daughters"(15).

As concerns the relation between Palmer's two books (Fictional Minds and Social Minds in the Novel), this is synthetically expressed by him through the argument that the former employs "discourses" from various sciences, whereas the latter will put the "theoretical frame into practice" (16).

For such an enterprise to be successful, Palmer further analyzes the "attribution theory" concerned with "the study of how we ascribe states of mind to others and to ourselves"(20) and adds that this theory is important for "the first person attribution" as this is closely related to the "philosophical concept of action" (21).

"Characterization theory", and "frame theory" are commented upon due to the new directions of interpreting character that arise from them. The subchapter on "dispositions" (27) is well provided with items of information regarding how "introspection" can be decoded by closely following the "manifestations of a character's dispositions" (29).

The second chapter of "Social Minds in the Novel" explains the distinction between "the externalist and the internalist perspective" (39) through the argument that the former is concerned with those issues that are "inner, introspective, private, solitary, individual, psychological, mysterious and detached", whereas the latter underlines those characteristics that reveal the "outer, active, public, social, behavioral., evident, embodied, engaged" (39)

aspects of the characters' personality. Palmer clearly concludes that the "social mind describes those aspects of the whole mind that are revealed through the externalist perspective" (39).

Since "the social nature of fictional thought" has previously been of little concern to the researchers, Palmer convincingly pleads in favour of it, expanding our knowledge through the approach to the concept of "subjectivity" debated upon in relation to "situated identity", "intermental thought" as opposed to the "intramental thought" (41). Intermental thinking is regarded as being "joint, shared, group or collective", whereas the latter as "individual and private thought" (41)

For such cognitive issues to be properly comprehended we have chosen Kathryn Erskine, whose life experience as a lawyer and a witness of the shootings at Virginia Technical School in 2007, turns her sensitive to a family where a child with special needs faced the violent event, genuinely depicting how the lives of all those concerned with it might be different after a such tragedy. In her book, *Mockingbird*, by telling the story of Caitlin, a young girl with Asperger Syndrome, similar to her 12 years old daughter, she allows us to enter her fragile world. Writing this book, Erskine became a notable writer offering us something "good and strong and beautiful". The major topic of her books is hope associated with losses, because, as she said, she is " a big believer in hope" (Erskine, 2010, p.235).

Caitlin Smith has lost her mother who died of cancer. She is terribly shocked when her brother Devon is killed in a school shooting. After her brother's death, her friends, neighbors and relatives offer to help her but she refuses saying that she does not need any help. As a ten years old girl with Asperger Syndrome, she is challenged to cope with life. Her father and teachers try to teach her how to be more open to the others and receive their love and compassion. She learns various emotional expressions through using a chart of feelings that describes life which helps her recognize her own feelings and be empathetic to other people. In the process of healing after her mother's death, her brother's death pushes her into being angry with the world and into getting back to the initial point of the self-healing activity. She is unable to identify what her feelings are, what the proper ways of expressing her feelings should be or how to react and cope with her feelings.

For renderingCaitlin's intramental thoughts, the author wrote the book using the first-person narrative under the form of an intimate diary of the main character. Erskine does not use quotation marks, the speech is in italics, just to allow the reader to enter the real life of Caitlin. Some of the words are written in the middle of the word in capital letters to show the importance of that word for Caitlin.

Everything in Caitlin's life is cold and empty. Her world spins around her brother's death while she is trying to find answers to how a bullet penetrated her brother's heart. She is more preoccupied with emotional issues and, as she can read, she writes in her notebook words related to the heart's anatomy such as: chambers, aorta, atria, ventricles and others. She learns how to keep the heart safe, what one needs to eat, or how a human being should behave, what exercises are recommended to enjoy good health. She also finds that a gunshot is in many cases fatal. She attends classes and her teacher, Mrs.Johnson gives to the students a group project, asking them to choose an animal for their studies. Caitlin chooses to study the heart. "It's cold and hard and stiff on the outside and cavernous on the inside…. The bird will be trying to fly but never getting anywhere" (10). These words reflect her inner feelings and emotions, how she actually feels and how she perceives the outer world. She compares herself to a bird, she knows that she should keep going but she does not know the direction.

For better approaching Palmer's "creative social 'knowing'" (Gilder, 2003, p. 142), we will turn into account Booth's argument regarding the fact that such "knowing has been foreshortened and crippled by the broad social acceptance of a false creed that preaches that there is a an unambiguous 'either/or' split between the personal perception methods of tight

'logic' and loose 'emotion' and, thus, between the social-world construing dividing of 'facts' from the world of 'emotions'" (142). Booth's argument regarding the close interrelation between 'facts' and 'emotions' represents the foundation of our analytical-critical comments on various passages from Erskine' novel.

"The grey of outside is inside. Similar to Caitlin's mental and emotional disposition. It should be black inside and that's what I want…."(10). The sudden intrusion of direct thought emphasizes the fact that she prefers life in black and white, that she learns how to live, after her mother death, in black and white, and, for her, the colour grey symbolizes death and inner emptiness.

"I don't feel lucky but they keep coming. Relatives we hardly saw when Devon was here so how can they help?" (13-14). The concept of "visible thought" (108), employed by Palmer, is instrumental to approaching Caitlin in the sense that it grants visibility not only to her specific mental events but also to her "dispositions" (108). The fact that Caitlin does not feel "lucky" when the relatives show up is made visible through her not suppressing her doubt regarding the fact that they were hardly seen when Devon was alive and, as such, it is unlikely for them to be of any help under the tragic circumstances of his death.

Even more valuable are the examples that are more easily available to the readers in terms of their cognitive significance. The reserved character of Caitlin is well rendered in the following sequence of sentences:

"…And eat the candy. … the good thing is I can't talk when my mouth is full because that's rude so if I keep my mouth full I can be in my own Caitlin world. When I finish the candy I still don't want to talk so I push my head under Dad's sweater and felt the warmth of his chest….I close my eyes and wish I could stay here for ever" (17).

Her disposition of refusing to talk is depicted through her preference to keep her mouth full because she knows that it is rude to talk if your mouth is full of candies. It helps her remain in her own private world. Moreover, even after having finished the candy she despises to talk and prefers to experience the intermental warmth pushing her head under the sweater of her father, feeling comfortable due to the warmth of his chest. By closing her eyes, her wish for protection and never-ending affection reaches culmination longing to stay there for ever.

The visibility of her self-confidence, the fact that she trusts herself are well rendered when she ponders over her reading skill "…. because my reading score is so high they can even rate it…. Now I'm in fifth grade which is why I can read anything Dad can" (41). Here, she draws a comparison between books and people. She considers that books are safer than people.

An interesting way of making thought visible is by means of the face "I make a smiley face with my mouth" (43). Of course, it is not an indicator of a long-term disposition. It happens when Mrs. Brook intervenes in her favor. Consequently, she tries to be nice and to actively participate in the communication process. Moreover, while she gets involved in the school's project, instead of choosing an animal, Caitlin chose simply "the Heart", a human heart. "I don't care. As long as it's human" (46). It appears that face-reading is less important for Caitlin compared to heart-reading. It is even more complex in terms of its cognitive implications, because comprehension arises from the heart rather than from reading minds, which are often intricate and misleading.

While working in groups, she manifests a solitary attitude, she feels isolated, behaves as if she were lonely without her colleagues. "Everyone moves except me….Would you like help finding a group? I have a group. Who's in your group? Me. Who else? Nobody. I'm my own group" (47).

She manifests a different attitude because she knows very well what she wants. Her wish is more important than the wishes of other people: "I know that's what you want but it's

not what I want" (48). Being at school means to obey the rules and for Caitlin this thing is unacceptable. She must learn the value of working with a group, and the importance of making friends. Her actual friends are: "My Dictionary. TV. Computer" (49).

Caitlin does not like the persons who invade her "Personal Space, efFUSsive Or EXtroverted, Or greGARious" (52). These words written in capital letters underline their special significance. Since friendship is important for Caitlin, she looks up the meaning of the word "friend" in the teacher's Dictionary, but she is not prepared to face the real world.

At home she tries to communicate with her father through her drawings. She draws and, then, she goes to her dad to show him what she has accomplished:

> "He reads it and his head droops almost to his knees. The bump on his throat goes in and out every time he swallows. He sniffs several times which means at least three times and actually he sniffs five times before I say, What's wrong with it? Nothing he says. It's – it's very well done. I …need to go take a shower. You can pick out a video and watch it. … I hear him crying even before the shower turns on. I don't want to hear the crying so I focus on my favourite videos."(54-55).

Meanwhile, Caitlin watches Bambi on TV, symbolically living again her entire life, her mother's and her brother's death, and, she realizes that they will never come back again to comfort and help her cope with the perplexities of life.

"The brightness outside hurts my eyes and the wind makes them water and the screaming in the playground stabs my ears. I suck my sleeve and walk fast to try to get away from it even though it follows me everywhere" (59-60). Caitlin functions as an agent who establishes an emotional bond with the readers helping them to struggle with a difficult cognitive task of comprehending an apparently hopeless inner reality, the full truth about her frustrations. Instead of 'telling' Erskine is 'showing' the inner construction of events so that our own resistance evaporates in the emotional and, why not, social identification with Caitlin while she is fighting for acquiring personal meaning against chaos and time. For the time being, confrontation with real life makes Caitlin run instead of walking along with Mrs. Brook, her teacher.

Several significant moments in the novel comprise descriptions of facial expressions. "Sometimes we'll make eye contact too. That lets the other person know that we're listening and interested"(60). Here, her attempt to allow the other people to realize that she is listening and interested in their opinions and concerned with their activities is obvious.

To our surprise, sometimes facial expression "serve a dramaturgical function" (Palmer, 2010, p. 136). The following example perfectly illustrates it. "She looks At The Person and she opens her eyes wide and she speaks slowly. We're going to act like we're interested" (136). Moreover, saying that they are going *to act* like they are 'interested' turns the verb *act* into a "consciousness verb", decoding in "consciousness terms" (136) the decision to appear interested in what was going on around them.

> "Mrs. Brook shakes her head. This means no. I keep sucking my sleeve. Caitlin. Why don't you try clasping your hands together or putting your hands in your pockets and squeezing them into fists or one of the other things we've talked about instead of sucking your sleeve?" (61)

This is a very interesting example revealing the fact that "the mental and the physical sides of action and behavior coexist and interpenetrate to the point where they are difficult to disentangle" (Palmer, 2010, p.136). Since there appears to be a connection, a "continuum" between "action descriptions and descriptions of consciousness" (136), we will apply the methodological construct proposed by Palmer, that of *the thought-action continuum* (136, the author's emphasis).

An example that illustrates *the thought-action continuum* sets in relation the verbal structure referring to the act of looking and the one referring to the actions of walking and of talking. "Look in my eyes while we walk and talk. That will help you keep pace" (62).

What follows reveals Caitlin's interest to conceal herself from the others only to realize that it was not possible: "I keep switching my eyes away to give them a break but she keeps catching me….Except that my eyes hurt and my neck is stiff" (62). The fact that her eyes hurt and her neck is stiff illustrates the thought-action continuum in the sense that it presents the action of switching the eyes but also the fact that the teacher keeps catching her and the unpleasant consequences as concerns the mental and emotional implications of the respective actions.

Caitlin uses her rediscovered gummy worms to communicate with Michael, another victim of that tragic event that profoundly marked Caitlin's life. Using her gummy worms, she is capable to start the conversation and make a new friend, who undergoes the same process of healing.

"I put my hands in my trouser pocket and rediscover my gummy worms. I pull one out and dangle it in front of him. Want this? Her name is Laurie. … It's not a real worm, I tell him. It's to eat…. He puts it in his mouth and part of it hangs out as he chews. Finally the worm disappears" (65-66).

She found out some personal information about why Michael is upset and why he refuses to communicate with the others. His mother was killed under the same circumstances as her brother, Devon. The cognitive interpretation of Caitlin's empathetic intermental relation with Michael rests on my assumption that the secret of its coherence seems to reside in the role played by Caitlin, that of an older sister that makes explicit for him what is self-evident in the experience of tackling gummy worms, namely that they are not real, that have names and that they are meant to be eaten. The same 'thought-action continuum' emerges from this example in the sense that the verbal structures "put the hands in the trouser pocket, rediscover the gummy worms, pull one out, dangle it in front of him, he puts it in his mouth" can be regarded as a report both of their behavior and their state of mind.

"I Look At The Person. All this time I thought I was learning Your Manners when really I was learning My Manners?" (68) The assumption that arises from this quotation, which is tune with Palmer's cognitive approach to social minds, refers to the fact that there is always the mental network that lies behind interpersonal relations and actions and this is what makes them acquire social connotations. The apparent dialectical relations "Your/ My Manners" offers more explanations about the motivation of Caitlin's discomfort regarding other people. It describes her feeling wild and reproachful, whereas the actual reasons, motives, causes of her behavior rest on her inability to make peace with herself before making peace with the others.

In Chapter eleven, The Day Our Life Fell Apart, the novelist tackles the importance granted by Caitlin to the word "Heart."

"How can any word be more special than Heart? … I wonder if any of the dust particles are Devon and If I can feel him. I close my eyes and remember some of the things that happened on The Day Our Life fell Apart" (71)

This is one of the inside views of Caitlin's private thought in *Mockingbird*. It is a passage depicting Caitlin's inner speech regarding the loss of her brother Devon and her concern about all things that happened on that fateful day. This intramental thought is accomplished via the externalist perspective.

"I'm shaking and sucking my sleeve and I try to stop thinking about the Day Our Life Fell Apart but when I open my eyes Devon's chest is staring at me so I slide off the sofa and crawl over to it and put the sheet

up from the bottom and push underneath it and get inside the empty hollow chest and I imagine myself as the Heart. Devon's Heart" (72).

Erskine depicts the apparent inaccessibility of Caitlin's private thoughts. Mental functionality is depicted here as a forward step to the healing process. She faces a closed world without any doors to get in. She leaves her previous life style and symbolically replaces her heart with that of her brother. This is an internalist perspective embraced by Caitlin which helps her experiment various degrees of awareness.

The entire book is based on the intramental thoughts of Caitlin. Her inner thoughts mirror her struggle with her emotions and feelings. Internalizing her feelings and emotions she could find solutions. For instance, her internalist perspective is presented especially in relation to her father. She anticipates her father's feelings, his disposition to be unsociable or his impossibility to share his emotions with the others: "I wonder if it is one of the crying showers"(75).

Looking up for what Closure means reflects another intramental thought. She does not know "how to get to the state of experiencing an emotional conclusion to a difficult life event" (75). Her concern about finding the significance of "Closure" becomes her reason for living. When she asks Mrs. Brook about closure, she says: "This thing is very stressful for our entire community. We're all looking for Closure" (78). Caitlin should understand that she is not the only person who suffers and that many others people were affected by the shooting.

"I thought I was the one who was special and everyone else was normal."(79). This is an illustration of the importance of induced thoughts when you are capable to read other people's minds. But her guidance counselor from school, Mrs Brook, permanently tries to eliminate Caitlin's induced thoughts: "It's something you have to find for yourself because everyone is different. We all have to find our own special way" (79). This advice will motivate Caitlin to keep going and find what CLOSURE really means.

Other examples are equally relevant for underlining the importance of closure. As Michael, the new friend of Caitlin, has the same concern to find what closure means, he asks his father, who replies with "Let's play football" (99). This retort represents his attempt to run away from grief. Due to his own concern related to closure, Mr Walters, her school teacher, says to Caitlin "I think we all need to find Closure. It hurt the whole community. We're all sad" (150). He has the same reaction as Mrs. Brook, namely that the world and the entire community should emotionally and mentally detach themselves from the shooting event. For doing that, Caitlin learns how to work with and on wood. Cnsequently, she gathers materials to finish the chest, and, what is most important, in order to experience closure, she tries to force her father into joining her, who, unfortunately is not yet prepared to work on it : "I'm not ready to work on the chest" (160).

In chapter 28, Caitlin pushes again her father into completing the project: "You have to Work At It, Dad. You have to try even if it's hard and you think you can never do it and you just want to scream and hide and shake your hands over and over and over"(170). Finally, her father accepts to finish Devon's Chest and says "Maybe we can make something good and strong and beautiful come out of this" (171). Bringing to an end the chest projected by Devon means that "They have finally brought the project to closure" (156). It also symbolizes the cessation of suffering for her father and his return to normalicy. We can conclude saying that Erskine has successfully accomplished her task of creating a sense of identification with us, her readers, allowing us to almost believe that inner and outer chaos are not inevitable but that we can find rightful meaning in the "fictive time" (Palmer, 2010, p. 213) we share with fascinating characters who have the strength and determination to offer us

a life lesson never to be forgotten, through 'facts' and 'emotions' that improve "those beliefs in shared discourse" (Booth, qtd in Gilder, 2003, p.143).

BIBLIOGRAPHY

Erskine, Kathryn. *Mockingbird*. Usborne Publishing Ltd, 2012. Print

Gilder, Eric. *Man and Mission: Construing Wayne Booth's Theology of Literature as Rhetoric*. Lucian Blaga University Press of Sibiu, 2003.

Palmer, Alan, *Social Minds in the Novel*. University of Nebraska Press. 2008

Palmer, Alan, *Fictional Minds*. The Ohio State University Press. 2010

Rieser Richard, Assisted by Sue Stubbs, Juliette Myers, Ingrid Lewis, Kalpana Kumar of EENET World of Inclusion, *Teacher Education for Children with Disabilities Literature Review*. Edited Version February, 2013

THE MODERNITY OF THE PROSE WRITTEN DURING THE PERIOD BETWEEN 1960-1980

Amalia-Maria Roşioru
PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract:Between 1960-1980, literature came to know a modernization process through the change of perspective which glided towards allegory. The new generation of writers, which consists of Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Fănuș Neagu, Nicolae Velea, Dumitru Radu Popescu, Ștefan Bănulescu, Sorin Titel, Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Simona Popescu will impose a new literary style which avoided censorship. The literary romanian landscape will also be influenced by the translations of Kafka, Faulkner, Marquez, Borges. In this time period, a reform of prose will occur at the same time with the political liberation of 1960.

Keywords: Reform, modern, generation, censorship/political system, new novel

Literatura postbelică este dominată de mai multe direcții, pe lângă cele tematice sau estetice, componenta politică fiind definitorie. Fenomenul literar trebuie înțeles în funcție de relația politic-literaritate, așa cum subliniază și Ion Simuț: *„Pentru a descrie adecvat și exact, literatura perioadei comuniste trebuie neapărat cercetată și definită în raport cu puterea politică, așa cum a fost, de fapt, constrânsă să existe."*[1]. Ion Simuț arată în *Incursiuni în literaturaactuală* cum operele scrise în perioada comunistă corespund următoarelor categorii:**Literatura oportunistă**, a scriitorilor care au transformat scriitura în instrumente de propagandă pentru realismul-socialist, **literatura evazionistă**, a celor care au ales teritorii ale ficțiunii care să poată scăpa cenzurii, **literatura subversivă**, a celor care în forme aluzive, disimulate, aduceau un prejudiciu regimului și **literatura dizidenței și a exilului**, a celor care au adoptat un stil de frondă, asumându-și toate riscurile sau au ales exilul. Cu un criteriu similar operează și Eugen Negrici care în *Literatura română sub comunism*[2], separă scriitura între **literatură aservită** și **literatură tolerată**.

După 1971, se dorește o reîntoarcere la practicile anilor '50, totuși mijloacele sau instrumentele lingvistice ale *realismului socialist* din *obsedantul deceniu*[3] rămân în plan secund, pentru că polarizările creatoare sunt din ce în ce mai fructuoase. Scriitorii, ai căror vârf de lance este acum Nichita Stănescu, intuiesc oportunitatea momentul, chiar dacă noul discurs nu s-a sedimentat definitiv în opere capitale, scara valorică este destul de fluctuantă, iar direcțiile de dezvoltare nu sunt pe deplin lămurite. Nichita scrie acum o poezie care susține senzația de imponderabilitate, de frenezie a simțurilor, o poezie criptică și diafană ce poate depăși barierele *cenzurii*[4] tocmai pentru că sensurile se multiplică și se ascund reciproc. Poeticitatea unor scriitori precum Nichita aduce prejudicii pseudoesteticii impuse de *realismul socialist*, fapt sesizat de

[1] SIMUȚ, Ion, *Incursiuni în literatura actuală*, Oradea Editura Cogito, 1994, pp.10-16.
[2] NEGRICI, Eugen, *Literatura română sub comunism,*Editura Cartea Românească, București, 2010.
[3] Marin Preda pune problema *obsedantului deceniu* în romanul *Cel mai iubit dintre pământeni.*
[4] Instituția care se ocupa de cenzură în deceniul al șaptelea a fost Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor de pe lângă Consiliul de Miniștri, instituție care funcționa discret, iar lucrătorii ei nu intră niciodată în relație directă cu autorii. Deciziile lor sunt comunicate directorilor de edituri care trebuie să le pună în aplicare. Se poartă discuții cu scriitorii, iar dacă aceștia refuză directivele primite, atunci textul este respins, adică nu primește un BT (bun de tipar).

autorități, însă schimbarea de discurs, care devine tot mai hermetic, este limpede. Nichita pornește de la premiza că ordinea pluridimensională a realului nu poate fi captată în unidimensionalitatea limbajului și atunci instituie "*utopii de limbaj*"[5] pentru a schimba alcătuirea lumii și, în ultimă instantă, orânduirea. Realitățile politice dau posibilitatea ca, mai ales în a doua parte a deceniului al șaptelea, să se lanseze și, treptat, să se consolideze o generație de scriitori remarcabili care propun o exprimare în parabolă, o proiectare în mit, o coborâre în conștient și mai ales în interstițiile ființei umane. Textele lor au mai multe niveluri de lectură, riscând ca un cititor neavizat să nu le cuprindă pe toate sau propunându-se ca acesta să construiască singur altele (ceea ce constituie marea provocare). Iritarea cenzurii va fi provocată de scriitura lui Dumitru Radu Popescu, Fănuș Neagu, Nicolae Velea, Ștefan Bănulescu, Sorin Titel, Augustin Buzura, Nicolae Breban, George Bălăiță, Paul Anghel, Alexandru Ivasiuc, Dumitru Țepeneag ș.a. Criticul Alex Ștefănescu folosește sintagma „ *Primăvara de la București*[6] " pentru a ilustra sincronic acest moment istoric printr-o trimitere la un eveniment petrecut în Cehoslovacia. Noul Roman apare în acest context ca rezultatul confruntării dintre vechi și nou, eveniment petrecut în spațiul culturii europene, ca apoi să se rescrie și în contextul cultural românesc, cu specificitățile sale. Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*[7] sublinia faptul că între romanul tradițional, care era asociat cu burghezia în asccensiune, și romanul modern, care ilustrează momentul de criză al acestei clase sociale, există un raport rezultat din chiar situația istorică. Astfel, criticul identifică: " În modul comportării sociale un analog al comportării estetice a romanului: structura literară prezintă similitudini cu structura socială și lasă să se întrevadă o evoluție, în linii mari, aceeași."[8]

În spațiul românesc, Noul Roman se construiește pornind de la tema explorării condiției umane, tema predilectă pentru scriitorii postbelici, mai ales pentru Nicolae Breban prin romanul ***Bunavestire***(1977), Alexandru Ivasiuc cu***Păsările*** (1973) și Sorin Titel cu ***Femeie, iată fiul***(1983). Din generația sa, Sorin Titel are cel mai evident dialog cu tehnicile Noului Roman, așa cum arăta Eugen Simion: *"din contactul cu noul roman, cel care a tras cel mai mare folos în proza noastră pare a fi Sorin Titel "*[9]. Criticul Eugen Simion[10] a constatat la Sorin Titel o preocupare pentru noua literatură și chiar prozatorul i-a mărturisit dorința de a scrie altfel decât Rebreanu și Slavici. Lecturile sale vaste sunt liantul către tehnicile Noului Roman, pe care Sorin Titel îl alege pentru a vorbi despre simple fapte de existență, despre lucruri atât de mărunte, dar atât de speciale."*Îi plac scriitorii nordici (Knut Hamsun, Sigrid Undset, Karen Blixen, Selma Lagerloff) pentru că nu și-au pierdut încrederea în posibilitățile literaturii și n-au părăsit niciodată omul."*[11] Noul Roman se caracterizează printr-o serie de absențe, *"reflex al atitudinii negative (de suspiciune) în fața categoriilor pe care și le impune proza tradițională: analiză, acțiune, personaj, analiză psihologică"*[12]. Lectura solicită foarte mult atenția cititorului pentru că aproape îi lipsește intriga și textul cere participarea activă pentru că rămân multe spații obscure cărora doar cititorul le mai poate da un sens fiindcă naratorul le-a abandonat. Personajele aproape nu se individualizează, sunt simple entități care *"se dizolvă în plasma narațiunii, voci în absența*

---

[5] MINCU, Marin, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea*, Constanța, Editura Pontica, 2007, p. 761.

[6] ȘTEFĂNESCU, Alex, *Istoria Literaturii Române Contemporane 1941 – 2000*, București, Editura Mașina de scris, 2005, p. 359. Criticul folosește sintagma "Primăvara de la București" pentru a parafraza momentul istoric petrecut aproximativ în aceeași perioadă în Cehoslovacia. Acel moment este cunoscut ca *Primăvara de la Praga*.

[7] MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura Gramar, București, 2007, p.23.

[8] MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe,* op.cit. p.24.

[9] SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, editura David- Litera, București- Chișinău, 1998, p.47.

[10] SIMION, Simion, *Clipa cea repede...Prea repede,* Revista Viața Românească, *Caiete Critice*, volum dedicat scriitorului Sorin Titel, nr1-2, 1984.

[11] SIMION, Simion, op.cit. p.47.

[12]DIMISIANU, Gabriel , *Nouă prozatori*, Ed. Eminescu, București, 1977, p.136.

organelor de emisie, purtând între ele un dialog care e o subversie"[13]. În Noul Roman se suprimă orice tip al convenționalului până la eliminarea aproape totală a unui fir epic. Din tot ce era consacrat pentru arta romanescă, rămâne ca atitudine admisă scufundarea totală în anonimat spre a relata secvențe de viață sau, cum susține criticul Gabriel Dimisianu: *"Spre a emite semnale-imagini, într-un scop invers decât cel urmărit de scriitorul clasic: adică în loc să afirme o personalitate, determină, dimpotrivă, un proces de depersonalizare deliberată."*[14]Noua generație de scriitori din care fac parte Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Dumitru Radu Popescu, Fănuș Neagu, Nicolae Velea, Ștefan Bănulescu, Sorin Titel, Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Simona Popescu va impune un nou stil literar care evită cenzura. Apelând la o privire diacronică, constatăm că primele decenii ale literaturii postbelice sunt definite prin două mișcări literare, neomodernismul și, ulterior, în anii '80, postmodernismul, care au drept funcție principală recuperarea lirismului interbelic. Neomodernismul este o noțiune de istorie literară pusă în discuție la sfârșitul secolului al XX-lea și făcând referire la evoluția literaturii române după cel de-al Doilea Război Mondial. Peisajul literar românescva fi influențat și de traducerile din Kafka, Faulkner, Marquez, Borges. Ideea unei astfel de delimitări(neomodernism și postmodernism) a apărut odată cu teoretizările pentru postmodernism și postmodernitate, iar atestările teoretice ale termenilor mai sus numiți, în plan universal, se situează în jurul anului 1870 când au fost folosiți în relația cu pictura impresionistă franceză, dar și pe la 1917 odată cu declinul valorilor în cultura universală. Termenul de postmodernism capătă consistență în anii 1940, mai întâi în arhitectură, și mai accentuat în anii 1970, în special în mediul universitar american, cu referire și la alte domenii, ceea ce generează multe polemici. Raportul dintre neomodernism și postmodernism poate fi comparat cu raportul dintre generațiile de artiști. Postmoderniștii sunt ușor de identificat prin asumarea unei indeterminării echivalente cu pierderea încrederii în valorile absolute și redescoperirea hazardului. Se uzitează și fragmentarismul folosit inițial de mișcările de avangardă: lipsa de sine în sensul în care subiectul însuși este ficțional, lipsa metaforei și a simbolului. În literatura română, postmodenismul este reprezentat mai întâi în perioada anilor 1960 de prozatorii *Școlii de la Târgoviște*[15]dintre care se remarcă Marin Sorescu, prin volumul parodic din 1964, **Singur printre poeți** și de generația scriitorilor opzeciști, dintre care se pot aminti Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Simona Popescu, Mariana Marin. Scriitorul Ion Bogdan Lefter remarcă revirimentul generației optzeciste, atunci când au început să se remarce *opere care exploraseră structuri textuale proaspete*. Pe de altă parte, postmodernismul românesc nu este "*un fenomen demimesis cultural* ci poate fi considerat, mai degrabă, *o afirmare a unei poetici non-mimesis"*[16](Liviu Petrescu). Totodată, Matei Călinescu[17] susține că *poetica concretului* este specifică postmodernismului, în timp ce *poetica derizoriului trimite la modernism*. Pentru unii cercetători, postmodernismul definește o epocă istorică definită prin particularități economice, sociale, politice și culturale distincte. În sens larg, postmodernismul implică fenomene majore petrecute în această secvență istorică: dezvoltarea în promovarea pe scară largă a unor noi tehnologii (televiziune, telefonie mobilă, internet), tendințele economice și politice către globalizare, reorientarea activităților dominante dinspre producția industrială către zona serviciilor (societatea postindustrială), atomizarea socială, creșterea rolului și a importanței informației și a cunoașterii (societatea cunoașterii). Unii dintre cercetători preferă să folosească termeni ca postmodernitate sau epoca postmodernă. Scriitorii care au debutat editorial în ultimile două decenii ale secolului al XX-lea și care, imediat după deceniul proletcultist, au fost percepuți de cititori ca un moment extraordinar de înnoire, s-a

[13]DIMISIANU, Gabriel ,op.cit., p.136.
[14] Ibidem , p.136.
[15] Școala de la Târgoviște - denumire propusă pentru un grup de scriitori reuniți în jurul lui Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Tudor Țopa,Mircea Horia Simionescu, scriitori care s-au întâlnit la Târgoviște.
[16] PETRESCU, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Pitești, Editura Paralela 45, 1998.
[17] CĂLINESCU, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, București, Editura Polirom, 2005.

dovedit, că la o privire retrospectivă, se dovedește că noua literatură este o formă prin care s-a recuperat estetica interbelică. Astfel, cu începere din anii 1960, producția literară majoră a reînnodat firul evolutiv al literaturii române. Înțeles ca redescoperire a tradiției interbelice și continuare a acesteia, nouă mișcare literară numită generic neomodernism a căpătat un profil distinct mai ales în sfera poeziei. Primul pas a fost percepția revenirii la estetic din literatură și din întregul câmp artistic proletcultist ca o reîntoarcere la modernismul precomunist. Mult timp, acest fenomen de *replay* cultural a fost inaparent. Criticul Radu Țeposu în *Istoria tragică&grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*[18] observă cum la sfârșitul deceniului opt are loc *o adevărată emulație creatoare*, perioadă în care se remarcă tineri scriitori: Petru Romoșan, Radu Sergiu Ruba, Daniel Corbu, Mihaela Andreescu, Constantin Preda, Carmen Firan, Ion Burnar, Constantin Preda ș.a. alături de aceștia vor ieși în evidență textualiștii formați la cenaclul *Junimea*, evidențiază Gheorghe Iova, Mircea Nedelciu, Gheorghe Ene. Radu Țeposu a constatat că doar revistele *Vatra,Echinox, Orizont, Suplimentul literar-artistic al Scânteii tineretului:*"Se încheie astfel o acoladă deschisă de prozatorii generației '60 (D.R.Popescu, Nicolae Velea, Eugen Barbu, Ștefan Bănulescu) care avea, în fond, semnificația unei reînnoiri. *"Într-o formulă epică mai suplă și mai ingenioasă, noua generație își descoperă astfel o tradiție, față de care începe să se raporteze cu tot mai mult spirit critic, dar și cu voința puternică a recuperării și asimilării ei."*[19] Radu Țeposu crede chiar că pentru schimbarea survenită în forma de manifestare modernistă s-a găsit, inspirat sau nu, termenul de postmodernism, *un termen bun la toate*, așa cum l-a denumit și Umberto Eco.*"Nu cumva această nouă mișcare a spiritului se definește prin acceptarea condescendentă a tuturor posibilităților, a trecutului și prezentului, a clasicilor și a modernilor, a purității și a impurității, fiind un realism al lui merge orice cum i-a zis Jean-Francois Lyotard?"*[20] Postmodernismul reflectă o stare de criză care, paradoxal, nu este asumată ca atare de omul postmodern, pentru că acestea rămân pasive la dezintegrarea morală a lumii. Dacă omul modern trăiește dramatic criza umanității, omul postromantic este asuman în starea lui de precaritate. Pentru omul postmodern, nu există magie, nu există mistică și nici proiectarea în vis nu mai este o posibilitate de evaziune din real. Nu se mai poate vorbi despre onirism sau măcar onirismul așa cum era înțeles de romantici sau suprarealiști. Locul totalității la care aspira omul romantic este luat de ironie care a adus împreună mai multe direcții eclectice care au drept urmare o serie nesfârșită de polarizări. Ironia a devenit, în definitiv, un nucleu al noii literaturi care a reușit să transceandă toate doctrinele literare de mai târziu. Ironia este germinativă, inepuizabilă și suprinzătoare, ceea ce îl determină pe Radu Țeposu să afirme:"*Dar dacă ironia nu este o zămislire a oamenilor, ci a zeilor? Dacă este un daimon? Înseamnă ca își au și postmodernii Dumnezeul lor?"*[21]Pentru romantici, ironia este eminamente un rezultat al idealismului filozofic venit pe filieră germană. Virtuțile ontologice cu care omul romantic este investit de Fichte[22], ideologul care asociază ironia cu demiurgia, căci ironia se situează întotdeauna în afara realului pe care îl observă și îl amendează, îl rescrie sau îl rostogolește. Ironia devine agentul în construirea sau, mai bine zis, în deconstruirea lumii ca forme ale disoluției ca imagine întoarsă a întemeierii. De altfel, pentru a înțelege mentalitatea postmodernă, se face apel la exercițiul de imaginație la care recurge Umberto Eco pentru a lămuri ce este un om postmodern. De exemplu, omul postmodern nu îi mai poate spune femeii iubite: „*te iubesc cu disperare"*- pentru că el știe că această afirmație a fost enunțătă de Liala[23], și atunci, nu-i mai

[18] ȚEPOSU G. Țeposu, *Istoria tragică și grotească a întunecatului deceniu literar nouă,* Editura Cartea Românească, București, 2006.p.31.
[19] ȚEPOSU G. Țeposu, op.cit., p.39.
[20]Ibidem, p.51.
[21] ȚEPOSU G. Țeposu, *Istoria tragică și grotească a întunecatului deceniu literar nouă,* Editura Cartea Românească, București, 2006, p.65.
[22] FICHTE, Johann Gottlieb, filosof, părintele idealismului german (1762-1814).
[23] Liala, pseudonimul scriitoarei Amalia Liala Negretti Odescalchi (1897-1995).

rămâne decât să spună *Cum ar zice Liala, te iubesc cu disperare*. Cu alte cuvinte, a avut loc o dramatică pierdere a inocenței în tot ceea ce înseamnă manifestare artistică. Artistul postmodern nu-și mai pune probleme existențiale, nu se mai răzvrătește împotriva zeilor și nici nu vrea să rescrie paradigma lumii, ci adoptă, absolut voluntar, o atitudine flegmatică, dublată de o iritantă ironie. S-a făcut o îndreptățită asociere între romantici și postmoderni, în sensul în care postmodernismul nu neagă trecutul, dimpotrivă, îl aglutinează sperând, declarat sau nu, în refacerea totalității, așa cum se proiectau în totalitate, prin vis, romanticii. Sigur, raportarea la totalitate este eminamente diferită, căci romanticii împrumută de la clasici solemnitatea discursului, în timp ce postmoderniștii deolemnizează discursul și demitizează lumea într-o pastișă absurdă. Desubstanțiabilizarea lumii pare a fi scopul postmodernismului, ceea ce nu exclude omogenizarea și aglutinarea. Dacă restrângem discuția și ne referim postmodernismul estetic, aceta se caracterizează prin *democratizarea* producției artistice (atenuarea sauștergerea diferențelor dintre nivelurile *înalte* și cele *joase* ale artei, dintre creația *elitistă* și cea *populară*, absorbție deliberată a kitsch-ului). Revalorizareaunor comportamente considerate anterior ca marginale sau chiar exterioare receptării estetice (divertismentul, amuzamentul, relaxarea, plăcerea jocului și a fantazării) și a unor categorii estetice corelative (agreabil, plăcut, deconectant, ludic, seducător). Se redefinește raportul artă-realitate căci pentru artiștii postmoderni realitatea însăși devine o entitate problematică , adesea concurată de alternative dizolvante: realități paralele, realități virtuale etc. De altfel, Daniel Corbu în *Postmodernismul pe înțelesul tuturor*[24] aprecia că în România, dar și în toate țările europene care au trăit într-o societate totaltară, se poate vorbi de un postmodernism atipic, adică *un postmodernism fără postmodernitate,* iar criticul își susține teza prin faptul că postmodernismul este legat mai ales de societățile postindustriale. Noul Roman este înțeles de mulți exegeți drept un experiment literar care, din dorința declarată de reînnoire a scriiturii, rămâne captiv unui laborator de creație, stare vizibilă prin aspectul hibrid și prin incapacitatea de a ascunde elanul revoluționar al autorilor. Este evident că noua formulă, indiferent cât de radicală este comparația cu arta romanescă anterioară, nu poate să se diferențieze total de aceasta, pentru că își manifestă tendința de aglutinare a experienței literare consumate în secolele trecute. Robbe-Grille[25] este de părere că debutul noii formule este reprezentat de Flaubert în 1860 și apoi de Proust în 1910, și, tocmai de aceea, scriitura nouă din 1960 nu poate ignora primele fundamente ale formulei și, în consecință, le asimilează. Naratorul joacă în acest experiment, poate mai mult decât în romanul tradițional, un rol de artizan pentru că el rămâne, în cele din urmă, singura certitudine. Noul Roman apare în contextul unui moment de criză pentru această specie, și este, în ultimă instanță, un experiment inovator, așa cum susține Nicolae Balotă în lucrarea *Literatura franceză de la Villon la zilele noastre.*[26] Balotă pleacă în lucrarea sa de la premiza că speciile literare, asemenea speciilor din lumea vie, se află, la un moment dat, în pericolul extincției. Ce este de făcut în asemenea condiții? Răspunsul este adaptarea cu riscul asumat ca noua condiție să fie drumul către autodistrugere. Spre a exemplifica această teză, Nicolae Balotă aduce în discuție celebrul roman cavaleresc *Don Quijote* care apare tocmai în momentul în care această categorie se afla într-un moment de criză. Cervantes parodiază specia, propune un personaj atipic, mai ales cu imaginea eroului din literatura vremii, și, paradoxal, salvează romanul pentru că îl reinventează astfel încât *Don Quijote* să fie actul de naștere al romanului modern. Nicolae Balotă observă cum romanul cavaleresc se autoparodiază și piere, pentru ca, tot cu *Don Quijote*, romanul modern să ia ființă. Prin analogie cu parcursul romanului până la *Don Quijote*, se poate trage concluzia că și opere fundamentale ale secolului al XX-lea, precum *Ulysses* a lui Joyce sau opera lui Beckett ar putea

[24] CORBU, Daniel, *Postmodernismul pe înțelesul tuturor*,ed. a II-a, Iași, Princeps Edit, 2004, p.63.
[25] ROBBE-GRILLET, Allain, *Pour un nouveau roman*, Les Edition de minuit, 2013 (premiere publication aux Edition de Minuit en 1963).
[26] BALOTĂ, Nicolae, *Literatura franceză de la Villon la zilele noastre,* Editura Ideea Europeană, București, 2015.

fi considerate experimente disperate ale unei literaturi în agonie. Nicolae Balotă crede că este previzibilă o schimbare de paradigmă literară, teză susținută chiar de apariția Noului Roman în Franța în a doua jumătate a secolului al XX-lea, apariție care poate însemna o reîntoarcere la un haos primornial ca premiză pentru renaștere. Un teoretician al Noului Roman este Allan Robbe-Grillet care susține că formula Noului Roman se află la răspântia dintre două lumi:*„Istoria va arăta peste câteva decenii dacă diversele zbuciumări (în arta romanului) pe care le înregistrăm sunt semne ale agoniei ori ale reînnoirii."*[27]Allan Robbe-Grillet diagnostichează Noul Roman drept o mișcare de reinventare și nicidecum de reînnoire în sensul de împrospătare. E un principiu recurent pentru că, spune teoreticianul, e nevoie de eradicarea vechii relații dintre scriitor și lume, până la reinventarea omului: *„De a inventa romanul, de a crea noi relații între om și lume, adică de a inventa omul."*[28]Allan Robbe-Grillet este interesat de soarta vechilui roman, care poate fi reprezentat, fără urmă de îndoială, de romanele scrise în stilul lui Balzac, și nașterea unui Nou Roman. E o nevoie de reîmprospătare nu numai în plan geo-politic, ci și în plan artistic. *„Însăși raportarea noilor perspective ale romanului la noile relații dintre om și lume pe cale de a fi încercate, experimentate în jumătatea a doua a secolului al XX-lea ducea la un asemenea roman experimental. Putem socoti, așadar, într-o primă aproximare, cărțile lui Allain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget, drept experimente literare care, oricare ar fi durabilitatea Noului Roman [...] vor păstra valoarea experimentului, aceea de a încerca și verifica în condiții noi, date oferite de experimentele anterioare."*[29]

Concluzionând, *noul* din scriitură este rezultatul unei voințe (recunoscute sau nu) de a reinventa arta romanescă. Caracteristicile scriiturii începutului de secol al XX-lea au fost exprimarea aproape artificială și dorința de a rescrie toate limbajele artei, de la cel literar, până la cel al artelor frumoase. În acest moment apar mișcările avangardiste, care evoluează de la exercițiile dadaiste până la suprarealism, cubism, constructivism și futurism.

BIBLIOGRAPHY

BALOTĂ, Nicolae, *Literatura franceză de la Villon la zilele noastre,* Editura Ideea Europeană, București, 2015.

CĂLINESCU, Matei,*Cinci fețe ale modernității*, București, Editura Polirom, 2005.

ECO, Umberto, *Limitele interpretării*, București, Editura Polirom, 2016.

CORBU, Daniel, *Postmodernismul pe înțelesul tuturor*, Ed. a II-a, Iași, Princeps Edit, 2004.

LEFTER, Ioan Bogdan, *Neomodernismul. Pe marginea unui concept istorico-literar*, în **Obsevator cultural**, nr. 157,25 februarie-3 martie 2003.

ROBBE-GRILLET, Allain, *Pour un nouveau roman*, Les Edition de minuit, 2013 (premiere publication aux Edition de Minuit en 1963).

MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura Gramar, București, 2007.

MICU, Dumitru, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O. București , 2000.

MINCU, Marin, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea*, Constanța, Editura Pontica, 2007.

NEGRICI, Eugen, *Literatura română sub comunism,*Editura Cartea Românească, București, 2010.

[27] ROBBE-GRILLET, Allain, *Pour un nouveau roman*, Les Edition de minuit, 2013 (premiere publication aux Edition de Minuit en 1963).

[28] ROBBE-GRILLET, Allain, op.cit.

[29] BALOTĂ, Nicolae, *Literatura franceză de la Villon la zilele noastre,* Editura Ideea Europeană, București, 2015.

PETRESCU, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Pitești, Editura Paralela 45, 1998.

Revista Viața Românească, *Caiete Critice*, volum dedicate scriitorului Sorin Titel, nr1-2, 1984.

SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, Cartea Romanească, București, 1976.

SIMUȚ, Ion, *Incursiuni în literatura actuală*, Oradea Editura Cogito, 1994.

SIMUȚ, Ion, *Europenitatea romanului contemporan*, Ed. Univesitatii din Oradea, 2008.

ȘTEFĂNESCU, Alex, *Istoria Literaturii Române Contemporane 1941 – 2000*, București, Editura Mașina de scris, 2005.

ȚEPOSU G. Țeposu, *Istoria tragică & grotească a întunecatului deceniu literar nouă,* Editura Cartea Românească, București, 2006.

A BIBLIOGRAPHICAL STUDY OF LITERARY CRITICISM ON JOSEPH CONRAD'S FICTION STRUCTURED BY THEMES

Dimitrie Andrei Borcan
PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: This study lists and compares critical works analysing some of the main themes of Joseph Conrad's fiction, except nature and racism, which have been addressed in other studies. Thus, it addresses post-Darwinian anthropology, history and political thinking, ethics, Poland, psychoanalysis, exile, mythology and religion, gender, anarchism, language and narrative.

Keywords: anthropology, ethics, psychoanalysis, exile, anarchism .

Introduction

There have always been attempts to label Conrad's fiction, which annoyed him. "Who are those fellows who write in the press? Where do they come from?" This angry remark in an 1913 letter to John Galsworthy (qtd. in *The Secret Sharer and the Critics*, ed. Harkness, 1962) occasioned by criticisms of "The Secret Sharer," expresses Conrad's permanent feeling towards the press.Douglas Hewitt attacks the critics who consider Conrad a curiosity, a Pole who writes in English about the jungle and shipwrecks. Hewitt refers to Conrad's letter to Sir Sidney Colvin of 18 March 1917. Jocelyn Baines, too, mentions this letter as the expression of Conrad's discontent with being labelled:"Perhaps you won't find it presumption if, after twenty-two years of work, I may say that I have not been very well understood. I have been called a writer of the sea, of the tropics, a descriptive writer, a romantic writer - and also a realist. But as a matter of fact all my concern has been with the 'ideal' value of things, events and people. That and nothing else." (JeanAubryII 85,1927)

Hewitt comments: "Few writers indeed have been so often misinterpreted.[...].The various accusations of 'Slavism,' 'brutality,' 'abnormality,' 'excessive realism,'[...] a 'writer of sea-stuff' - all these have been disposed of, partly by critics, more, perhaps, by time" (Hewitt 1952: 2). "Conrad consciously avoided following the doctrines of any particular literary school " (Peters 74) because he cannot be faithful to any trend - realism, romanticism, naturalism, he rises against frames and labels. "I am not slave of prejudices and formulas" (Conrad, qtd. in Peters 76).

Conrad and post-Darwinian anthropology

In "*Heart of Darkness* and Nineteenth Century Thought" (1978),Ian Wattcontends thatConrad is not a philosophical writer but "his fictional world steadily invites ethical and even metaphysical response" (Watt 77). He expresses "his forebodings that the dominant directions of the nineteenth century were preparing disaster for the twentieth"(Watt 77):"The second law of thermodynamics of (1851) of Lord Kelvin's meant that the earth would end in cold and drought through the diffusion of heat-energy[…].which led to "astrophysical pessimism a standard feature of late Victorian thought"(Watt 78). Conrad grew up under the influence of the evolutionary theory, and Alfred Wallace was his favourite author. "Ontogeny recapitulates phylogeny"; Kurtz's case demonstrates "the process in reverse, atavistic regression "(Watt 79)."Social Darwinism, of which the most famous exponent was Herbert

Spencer , who stated in *First Principles* (1862), the "survival of the fittest" was a law of nature, and led to human progress.[…] Spencer thought that the dominance of the white races was the result of biological superiority,[…].a racial doctrine useful for popular support for the imperialist adventures. . .Conrad's own attitude to colonialism was complicated" (Watt 80). Max Nordau's *Degeneration* English translation (1895) enjoyed an immense success. Darwin's follower Thomas Huxley, in his Romanes lecture on "Evolution and Ethics" (1893) asserted a dualism between nature and ethics values parallelled by Conrad's *Heart of Darkness*. Civilized man would gladly see 'the ape and tiger die' (Tennyson; Watt 81). Conrad wrote in a letter to Grant Allen "We are in the course of rebarbarisation"(*CL* 1898; qtd. Watt 82). Reason is not the controlling factor of human affairs. This idea exists in the philosophy of Nietzsche, in the psychology of William James, Bergson and Freud, in the anthropology of James Frazer and the sociology of Tönnies, Max Weber and Durkheim; all share Conrad'sscepticism regarding progress (Watt 83).

In "Comrade Ossipon's Favorite Saint: Lombroso and Conrad" (1968:74) Robert Jacobs states that Conrad often portrayed morally negative characters as physically repulsive; however, suggesting that he agreed with Lombroso is not true: in *The Secret Agent*, Conrad speaks of Lombroso unsympathetically.

Other critical works that analysed Conrad's post-Darwinian thinking are Allan Hunter's *Joseph Conrad and the Ethics of Darwinism* (1983); Redmond O'Hanlon's *Joseph Conrad and Charles Darwin. The Influence of Scientific Thought on Conrad's Fiction*.(1984); George Levine's *Darwin and the Novelists* (1991), Gillian Beer's *Darwin's Plots* (*Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth Century Fiction* (1983);Leo Henkin's *Darwinism in the English Novel: The Impact of Evolution on Victorian Fiction* (1983); Peter Firchow's *Envisioning Africa: Racism and Imperialism in Conrad's Heart of Darkness* (2000); Jeffrey Myers's "The Anxiety of Confluence: Evolution, Ecology and Imperialism in Conrad's Heart of Darkness" (2001) in and especially the magisterial *Victorian Anxieties on Anthropological Degeneration in Conrad's Heart of Darkness:Bewildered Traveller (*1999)byJohn Griffith.

Conrad, history, and political thinking

In "The Political Unconscious : Narrative as a Social Symbolic Act"(1981) Fredric Jameson discusses class consciousness in *The Nigger of the 'Narcissus,'* the proletariat of the seas, whom Conrad is the first writer to see as characters in their own right. The same ideas are expressed by Brian Richardson in "Conrad and Posthumanist Narration: Fabricating Class and Consciousness on Board the *Narcissus*"(2005**).**

Edward Said's *Culture and Imperialism* and *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography* andBenita Parry's *Conrad and Imperialism: Ideological Boundaries and Visionary Frontiers* (1983) and "Narrating Imperialism: Beyond Conrad's Dystopias"(2004) remark Conrad's anti-imperialistic views.

In *Conrad and Empire,* Stephen Ross contradicts the contention of anti-imperialism of the last decades of criticism, replacing it with an Empire view of Michael Hardt and Antonio Negri's *Empire* as globalization through the change of subjects' individual psyches. Ross analyses *Heart of Darkness, Lord Jim, Nostromo* and *The Secret Agent* in this respect, revealing characters' failed attempt to overcome the totalizing Empire. He considers that Conrad's novels have a prescient feeling of a world without nations under global capitalism. Conrad's world is bleak, but his vision is ethical and deals with a way to live in a bewildering changing world.

Other historical and political studies on Conrad are: Irving Howe's *Politics and the Novel*. (1957); Eloise Knapp Hay's *The Political Novels of Joseph Conrad: A Critical Study* (1963). R.A. Gekoski's "*Heart of Darkness*" (1987**)** and Adam Hochschild's *King Leopold's Ghost: The Story of Greed, Terror and Heroism in Colonial Africa* (1998) deal with

Conrad's anti-colonialist attacks in *Heart of Darkness*. Andrea White's *Joseph Conrad and the Adventure Tradition* (*Constructing and Deconstructing the Imperial Subject*)(1993), Christopher GoGwilt's "The Invention of the West:Joseph Conrad and the Double Mapping of Europe and Empire" (1995), Robert Hampson's "Cross-Cultural Encounters in *Joseph Conrad*'s Malay Fiction" (2000), Linda Dryden's *Conrad's Politics: Joseph Conrad and the Imperial Romance* (2000) find imperialism unveiled in the imperial romance. Jason Moore's "This Lofty Mountain of Silver Could Conquer the Whole World" (2010), "Ecology, Capital and the Nature of Our Times: Accumulation and Crisis in the Capitalism" (2011) and "Capitalism in the Web of Life" (2015) all remark Conrad's attacks on capitalism. Both T. McAlindon's "*Nostromo*: Conrad's Organicist Philosophy of History"(1982) and Camelia Raghinaru's " History in Ruins: Reading *Nostromo*"(2015) remark the circularity of history in *Nostromo*.

Royal Roussel sees Patusan as an artist's creation limited to a fixed area (Roussel *The Metaphysics of Darkness* 1967:100). In*Conrad's Politics: Community and Anarchy in the Fiction of Joseph Conrad*.(1967) Avron Fleishman sees Jim's case as an illustration of "the English organicist tradition of political thought" in which the native state is "the ultimate political norm and is conceived[...].as a nation, the community of people bound together by organic ties derived from their historical tradition" (Fleischman 58). In his position in Patusan, Jim is caught between two lineages, that of the merchants and that of the local rulers, in an uncertain status, divided between two loyalties, which prepares his fall. Fleischman considers that "colonization is viable - the only viable - form of imperialism, not so much because it ameliorates the worst conditions of native life but because the commitment to social progress allows the individual to discover himself in the community formed and improved by his efforts "(Fleischman 1967: 111).

To Mark Conroy, in "Paragon and Enigma: The Hero in *Lord Jim*" (1992**)**, "one of us" means Everyman, or British marine, or British colonialism. Ironically, Jim sees himself "as unflinching as a hero in a book. This is Jim's self-deception, and Marlow's self-deception, the fate of good men who "keep faith with a dubious cause" (Conroy 147). Brierly fears Jim's failure is contagious. The only thing that holds together their marine is that "They are trusted" (*LJ* 68). Marlow's obsession with the case speaks of a potential epidemic. The contrast between these two visions makes a crucial tension. The code of conduct is preindustrial, the function of the merchant marine is industrial. There is also a racial split between the pilgrims and the crew (Conroy 149). The two Malay helmsmen who remain on the ship are conational with the pilgrims. (Conroy 150). In Patusan Jim tries and fails again. He is a typical case of "the white man's burden" ideology of stewardship. He is entrapped in Patusan narcissistically, seeing it as his own creation, with "contemptuous tenderness." Conroy sees the commercial interests theme run in the colonial expansion from *Heart of Darkness* through *Nostromo* to *Victory*. (Conroy 154). He speaks of "contaminants" of the British idea itself: Chester, Brown, Cornelius, Stein. With his guano island, Chester is startlingly similar to Jim's position in Patusan. Critics have seen in Brown racial community. Brown knows very well his position in the imperialist system. Stein's initial purpose for coming to Asia was accumulation of capital. His role can be seen in his butterfly collection, symbolic of the lives of men he has turned into capital. (Conroy 156). Leaving Jewel, his tie with the community, for an abstraction, Jim has "exalted egoism." Jim had planned an enlightened leadership, but Cornelius's presence makes it impossible. Jim cannot be the representative of two races at once. The indecisiveness on the *Patna* is again manifest. The silver ring was the symbol of the unity between the colonizer and the colonized. Watt writes that the ring is a "poisoned gift" (Watt 356) "Jim was always contaminated by the larger colonial structure that he sought at once to justify and to deny. […].His sickness is more ontological than historical" (Conroy 159). Jim's final tragedy in Patusan becomes for Marlow

what Jim's incident on the Patna was to Brierly: it can be contaminating. "One of us" makes Jim everyone or no one, inscrutable, in Marlow's "doomed effort" "to retrieve the British idea from the consequences of its own failure" (Conroy 1985: 161).

To Samuel Perks's "He Can't Throw Any of His Coal-Dust in My Eyes" (2018), *Victory* marks the coal fetishism and the passage from gentlemanly capitalism, represented by Heyst, to the cynical "archetypal capitalism"of Empire, represented by Schomberg (2018: 256).

Conrad and ethics

Many critics have remarked the ethical content of Conrad's fiction. Among them, mention can be made of Virginia Woolf (1924) who notices that behind every beautiful description of nature in Conrad there is an ethical meaning: "the beauty of surface has always a fibre of morality within" ("Mr. Conrad. A Conversation" 1924; *The Captain's Deathbed* 1950:77); Dorothy Van Ghent's *The English Novel: Form and Function* (1953);R. AGekoski's*Conrad: The Moral World of the Novelist* **(**1978); Zdzizlav Najder's "Conrad and the Idea of Honour" (1974); Ian Watt's "The Ending" (in *Conrad in the Nineteenth Century*(1979); Suresh Raval's "The Art of Failure: Conrad's Fiction"(1986); Mark Conroy's "Paragon and Enigma: the Hero in *Lord Jim*"(1992); Andrew Michael Roberts's *Conrad and the Territory of Ethics* (2005).In *The Last Twelve Years of Joseph Conrad.* (1928), for instance, Richard Curle claims that: "To his general disillusionment about life there is added an almost naïve belief in goodness […] we can notice in Conrad, overlaid, as it were, upon his pessimism, the strictest regard for integrity and an austere sense of honour.[…]The simplicity of a man like Conrad,[…] hiding an immense subtlety of perception, is not easily understood." (Curle 1928, in Hewitt, 154)

Dorothy Van Ghent sees Jim's condition as "not only an outcast from his own kind but he is also an outcast from himself, cloven spiritually. . .as the two halves of the hills are separated" (Van Ghent *The English Novel*1953: 75). In *The Passive Voice, an Approach to Modern Fiction* (1966) Harold Kaplan notes the nihilistic blankness of Kurtz's "horror" is the void that the wilderness fills. He does not have the ethical support of the book on navigation that the harlequin and Marlow use, work. Another ethical value is loyalty (as devotion to one's craft and social commitment) which is the sense of honour, the test of faith in "The Secret Sharer" and *Victory* (Kaplan 135).

In "*Lord Jim*" (1992) Benita Parry finds that Conrad criticizes the imperialist ideology, questions the navy code, the religious ethics. He seems to be "an iconographer and an iconoclast of the colonial myth" (Parry 138) and achieves "a regretful demystification of the legend about colonial romance" (Parry 144), "as illuminations of the human need to anticipate and possess the future, but without intimations of who the architects of the new age will be or what it is they are striving to construct" (144). Parry finds that Conrad questions in 1901 the navy code, which would have made of him "a seditious intruder" in the 1897 *Nigger of the 'Narcissus.'* Jim and others do not have love for work, have the soft spot of the Eastern seas sailors. Jim is educated by romances, as a Scout Boy. His leap out of the Patna does not mean cowardice, and his jump into Patusan does not mean courage. (Parry 131). Jim and Marlow have an unquiet conscience about the "fixed standards." The value of fidelity commands the eternal nation, solidarity, "one of us," a community where Jim is accepted, although he lost his certificate, whereas the deserting crew are excluded. Jim "stands in utter isolation" in Patusan, a land with which he has a dubious relationship of bondage, "the fundamental flaw of white rajahs" (Parry 138). The traders of pepper did not risk their lives for greed as much as for an imperial dream for the future (*LJ* 227).

Jacques Berthoud's *Joseph Conrad: The Major Phase* (1978); (1978) notes that after the test of the seain *The Nigger of the 'Narcissus'* comes the test of the wilderness (Berthoud

79). "The conquest of earth ...is not a pretty thing. What redeems it is the idea only," which is a "dubious idolatry" (Berthoud's thinking sounds like Hampson's reader trap). *Heart of Darkness* is an inquiry into how strong the hold of civilization is on its members (Berthoud 80). What makes sense in Europe no longer makes sense in Africa. Disorientation is the mark of Marlow's experience. However, the black canoeists belong to the place. Marlow accepts dissimilarity, and thus he sees the similarity between the African drums and the bells in a Christian country. He understands the cannibals' crew's hunger and respects their restraint. He regards the colonizers, not the natives, as unreal. In a civilized society one cannot say for certain whether one is civilized or under coercion and public opinion. The colonizers are divided into the greedy (the manager) and the 'gang of virtue' (Kurtz).

Conrad and Poland

The theme of Conrad's double belonging to Poland and England appears inMuriel Bradbrook's *Joseph Conrad, Poland's English Genius* (1941)and in Adam Gillon's "Conrad's Reception in Poland for the Last Sixty Years"(1976). Conrad's obsession with Poland, his abandoned homeland, his remaining a Pole at heart throughout his life is treated psychoanalytically by Gustav Morf in *The Polish Shades and Ghosts of Joseph Conrad* (1976) and appears magisterially interpreted by Zdzisdlav Najder in *Joseph Conrad's Idea of Honour* (1974),*Joseph Conrad: A Chronicle* (1983), *Joseph Conrad: A Life* (2007),as well asin"Conrad's Polish Background"(2012).

Conrad and psychoanalysis

In *Joseph Conrad Achievement and Decline* (1957) Thomas Moser makes a Freudian and Jungian psychoanalysis of Conrad's fiction. In *Conrad the Novelist* (1958), Albert Guerard looks at Conrad's texts from a Jungian perspective. There are elements of Jungian symbols such as the hat or the double in "The Secret Sharer," for example. Bernard Meyer's *Joseph Conrad: A Psychoanalytical Biography* (1967) is a Freudianextremely comprehensive analysis, it interprets lots of images as Freudian symbols. Paul Kirschner *Conrad: The Psychologist as Artist* (1968) traces back his psychologist's preoccupations to the influence he underwent from Turgenev, Flaubert, Maupassant and Anatole France.Ian Watt's "*Heart of Darkness* and the Nineteenth Century Thought" (1978) remarks that Freud had a belief in systematic thought which Conrad lacked, while Conrad dismissed Freud's writings; however they shared the same idea that culture is based on repression and restraint,and a practical ethic of Victorian work and duty (Watt 86).

In "Freud, Conrad , and *Heart of Darkness*"(1980**)** John Tessitore finds that, like Dostoevsky's *The Underground Man*, "Conrad uses his work to examine 'civilization and it discontents,' a phrase not casually borrowed from Freud (Tessitore 92).The kinship between Conrad and Freud is real, although they did not know each other.The tension underlying man and civilization is the pleasure principle vs. the reality principle.

In *Darkness at Heart: Conrad's Fathers and Sons* (1990) Catherine Rising makes a Freudian analysis of Conrad's works. She discovers a Laius complex present in many fathers in Conrad's fiction. Tony Jackson's *The Subject of Modernism* (1994) makes a Lacanian analysis of Conrad's fiction. Cesare Casarino's *Modernity at Sea: Melville, Conrad and Marx in Crisis* (2002**)**is a *Freudian* analysis of the nineteenth-century sea-travelling fiction and its influence on modernity. The book states that as a use of new narrative forms, the sea and ship fiction of the nineteenth century was a key element for the view of modernity as permanent crisis. Casarino compares Melville's *Moby Dick*, Conrad's *The Nigger of the 'Narcissus'* and "The Secret Sharer" and Marx with works by thinkers of the twentieth century (Deleuze, Guattari, Antonio Negri) and characterises the sailing ship as Foucault's typical heterotopia, the epitome of the civilization just before its being replaced by steamers,

but still being the seed of modernity. Carola Kaplan's "Navigating Trauma in Conrad's *Victory*: A Voyage from Sigmund Freud to Phillip Bromberg" (2011) analyses *Victory* in Freudian terms. In "The Secret Sharer": When the Other Is the Self"(2015) Anna Krauthammer analyses in Lacanian terms the mirroring process that takes place between the young captain and Leggatt.

Conrad and exile

This topic is detailed in:Leo Gurko's *Joseph Conrad: Giant in Exile* (1962); the comparative volume *Transcending Exile.Conrad, Nabokov, I.B. Singer* **(**1985**)** by Asher Milbauer; Michael Seidel's*Exile in the Narrative Imagination*(1986); Joseph Brodsky's *The Condition We Call Exile* (1988); AndreaWhite's "Writing from Within: Autobiography and Immigrant Subjectivity in *The Mirror of the Sea*" (2005).In*Imaginary Homelands (1991),* Salman Rushdienotes that "Indian writers in England have access to a second tradition, quite apart from their racial history[...]We can quite legitimately claim as our ancestors the Huguenots, the Irish, the Jews; the past to which we belong is an English past, the history of immigrant Britain. Swift, Conrad, Marx are as much our forebears as Tagore or Ram Mohan Roy" (qtd. Rodwan 2009: 4).

Conrad , mythology and religion

Robert Wilson's *Conrad's Mythology* (1987) includes Greek, Buddhist, Schopenhauerian, Anthropological, Classical, Domestic, Aesthetic religious symbols identified in Conrad's fiction. In "*Heart of Darkness* and the Gnostic Myth"(1978) Bruce Henricksen writes that "ever since Nietzsche announced the death of God, the gnostic strain has sounded in our literature of alienation.[…] In *Heart of Darkness,* the somber tone, mythic plot, tension between light and dark, provide a basis for a interpreting it as tragedy"(Henricksen 45). In "*Lord Jim* and the Pear Tree Caper" (1987) D.M. Halperin quotes St. Augustine's*Confessions,* drawing a parallel between an anecdote mentioned by St. Augustine and Jim's dereliction of duty.

In his essay "The Modern Element in Literature," Lionel Trilling notes Conrad's "strange and terrible message of ambivalence towards the life of civilization," in the "tradition of Blake and Nietzsche" (Trilling 2)."Kurtz is a portent of the future, for "nothing is more characteristic of modern literature than its discovery and canonization of the primal, nonethical energies"(Watt 88). In "Youth" Marlow prefers the soldier to the philosopher, on the grounds that "one was a man, and the other was either more - or less." "So, against all the unreal psychological, social and religious hyperboles of his waning century, Conrad derisively rejected both the more and the less; and in *Heart of Darkness* affirmed the necessity as Camus put it, "in order to be a man to refuse to be a God"(Watt 89).

Conrad and gender

R.L. Mégroz's "True to Life" *Joseph Conrad's Mind and Art: A Study of Personality in Art* 1931: 192) sees Conrad as misogynous, ironical about women's intelligence in *Chance.* In *Joseph Conrad: Achievement and Decline* (1957) Thomas Moser contends that Conrad's lesser quality of the late novels is due to his inability to treat "the uncongenial subject" of the woman. In "Joseph Conrad's Discontinuous Point of View" (1972)William Bonney considers Marlow's "attitude to women openly scornful" (Bonney103). Marlow confesses that he is out of stance on land and with women, he is misogynous. (Friedman "Conrad's Picaresque Narrator" 75).Some critical works written from a feminist approach insist on this aspect in *Heart of Dakness* and *Lord Jim*. A few such examples are: Nina Pelikan Straus's "The Exclusion of the Intended from the Secret Sharing in Conrad's *Heart of Darkness*"(1987**)**;Padmini Mongia's "Empire, Narrative and the Feminine in *Lord Jim* and

Heart of Darkness" (1993); Johanna Smith's "Too Beautiful Altogether": Ideologies of Gender and Empire in *Heart of Darkness*"(1996) examining Marlow's hiding "too dark altogether" truth from the Intended as a paternalist imperialist gesture; for Andrew Michael Roberts's *Conrad and Masculinity* (2000), women as the 'Other of male knowledge' are excluded from positions of knowing. Susan Jones's *Conrad and Women (*1999)examines both the female presences in Conrad's biography and correspondence and his female heroines. Carola Kaplan's "Beyond Gender: Deconstructions of Masculinity and Feminity from "Karain"to *Under Western Eyes*"(2005) examines gender roles throughout Conrad's fiction.

Conrad and anarchism

Preceded by the study "*The Secret Agent*: Anarchism and the Thermodynamics of Law"(1998) and examining the literature on anarchism of the last century from Joseph Conrad's *Secret Agent* on the events of the 1880s to Seamus Heaney and Ciaran Carson on the events of the 1980s, Alex Houen's *Terrorism and Modern Literature from Joseph Conrad to Ciaran Carson* (2002) sees the literary effects of terrorism from a new perspective. The book is the first vast study of a literary phenomenon, seizing the historical features of the modern literature on terrorism, including chapters from Joseph Conrad's *The Secret Agent* and the Russian nihilism of *Under Western Eyes*. The historical phenomena under examination are diverse, as are the literary reactions to them. Houen finds that terrorism has been met by literature with rigid reactions, but reciprocally, there has been terrorism's contaminating effect on literature. In each author's case, the narrative discourse either opposes or adheres to the terrorist motivation. The book uses a wide variety of sources beside literature: newspapers, letters, manifestoes, law. The author wonders about terrorism being symbolic and about its cultural effects, and it debates the modernist and postmodernist formulas of describing it. Houen remarks Conrad's covert inherited paternal bias towards revolutionary themes as the explanation of Conrad's fictions on anarchism (2002: 68-71). Moreover, like many other Victorians, Conrad was familiar with Bakunin's and Kropotkin's works, which were to become the theoretical foundations of social ecology.

Other significant studies on Conrad's fiction on anarchism are: Avron Fleishman's "The Landscape of Hysteria in *The Secret Agent"*(1985); DaphnaErdinast-Vulcan's "Sudden Holes in Space and Time: Conrad's Anarchist Aesthetics in *The Secret Agent*"; AnthonyFothergill's "Connoisseurs of Terror and the Political Aesthetics of Anarchism: *Nostromo* and *ASet of Six*" (2005); JenniferFraser's "A Matter of Tears": Grieving in *Under Western Eyes* "(2005); Michael DiSanto's *Under Western Eyes: The Novel as Criticism*(2009); David Mulry's *Joseph Conrad among the Anarchists: Nineteenth Century Terrorism and The Secret Agent* (2016).

Conrad, language and narrative

In his *Personal Record*, Conrad confesses about "having been adopted by the genius of the language which directly I came out of the stammering stage made me its own so completely that its very idioms I truly believe had a direct action on my temperament and fashioned my still plastic character" (*PR* v). Referring to this moment in *Joseph Conrad: A Chronicle*, Zdzislaw Najder writes that for any non-native writer there is a moment when English is both "resistant like any new object"and "pliable because not hardened in schematic patterns of words and ideas inculcated since childhood" (Najder 116). Speaking about early Conrad, Ford Madox Ford states in "Thus to Revisit: Some Reminiscences" (1921):" He was conquering – conquering, truly – a foreign language. And Conrad came to it by Miss Braddon and the English Bible. […] He took English, as it were, by the throat, and, wrestling till the dawn, made it obedient to him as it had been obedient to few other men" (Ford 16). Ford defines Conrad's indirect narrative, full of time shifts, as: "You perceive that that is how

Marlow gets hold of and tells the stories.[…]dallying backwards and forwards" (Ford 17). It is a similar struggle with a foreign language that Geoffrey Galt Harphamconstrues in"Beyond Mastery:The Future of Conrad's Beginnings"(2005), writing about a "charmed interval"(1897-1900), before which nature as expressed in his language has "a heaving rhythm of mindless generation and death, in which human beings are embedded and from which they distinguish themselves only fitfully and with great difficulty" (Graham 25). He invites the reader to consider a few passages in order to highlight "the astonishingly rapid progress in the use of language" and style that Conrad managed between 1897-1899. "How can mastery be measured, or even observed?" (Graham 27). In "Ford's Interpretation of Conrad's Technique" (1974), Ivo Vidan explains the art of indirectness in the narrative as successive closing and distancing from the object of the narrator's speech in *Heart of Darkness* and *Lord Jim*, considered by Ford to be a typically impressionist technique.

Aaron Fogel's "Ideas of Dialogue and Conrad's Forced Dialogue" (1985) notes that Conrad's style belongs to the Slav *skaz*, oral literature narrator, yarn spinner, ancient mariner. The dialogues of the Russian to Kurtz, of Marlow to his listeners set a dialogic context. The blacks overwhelmed by the ship's whistle resemble the Russian himself faced to Kurtz (Fogel 52). *Heart of Darkness* is constructed on "a mirror of dialogues" (54). Fogel's "Forceful Overhearing" in *Coercion to Speak: Conrad's Poetics of Dialogue* (1985**)** identifies "the tragic overhearer" in Winnie and Razumov, the hypersensitive overhearer in Amy Foster, the overhearer that uses his hearing instead of his sight, in Whalley, the overhearer that overreacts to talks, in Stevie, the overhearer seduced by African drums and savage yells in Marlow, the overhearer misinterpreting some words and reacting in Jim, the incapable overehearer that has to die for not hearing where the silver is, in Hirsch (Fogel 129). All these characters are forced to overhear, they hear against their will and their dramas start with what they overhear, like Winnie, Stevie, Razumov and Heyst.In Conrad, coercion to hear is a theme, like coercion to speak (Fogel 130).

In Edward Said's Conrad and Nietzsche- Reflections on Exile and Other Essays 2000:73); Marlow "acknowledges the tragic predicament of all speech": its inability to convey reality; through his use of "reported, or secondary speech" by more than one narrator, Conrad admits that "all language is an interpretation of an interpretation" (Said 2000:73). He states that *Heart of Darkness* "is preoccupied with what eludes articulateexpression," (Said *Culture and Imperialism* 175)since "language is not enough" (Said 175). "Conrad's work is made out of secondary, reported speech" (Said *The Text, the World, and the Critic* 13).

In his re-evaluation of Conrad's works in *Conrad: Language and Narrative* **(**2004),Michael Greaney considers that the tensions between speech and writing are obsessive for Conrad's literary career. He tries to create a "writing of the voice," an aesthetic having Marlow's sailors' "yarns" at its centre. Conrad's suspects words to be untrustworthy of presenting his actual meanings. Greaney considers that the political novels at the middle of Conrad's career are a liberation from the traditional narrative into high modernism.Greaney analyses a variety of Conrad's works, showing a strong mastership of linguistic theory.

Peter Brooks's "An Unreadable Report: Conrad's *Heart of Darkness*:Reading for the Plot"(1984) "suggests affinities to that preeminently nineteenth-century genre, the detective story, but a detective story gone modernist: a tale of inconclusive solutions to crimes of problematic status" (Brooks 105)."The 'idea' is the fiction of the mission, which upon inspection is seen to cover up the most rapacious and vicious of imperialisms. Here surely is one relation of order as ready-made plot to story in *Heart of Darkness:* a relation of cover-up, concealment, lie"(Brooks 106)."The way up the river is the way back: Marlow's individual journey repeats, ontogenetically, a kind of reverse philogeny, an unraveling of the threads of civilization"(110). After his lie, "he is not simply a teller of tales, but a reteller. He must retell a story, that of Kurtz, mistold the first time" (120).

Alan Warren Friedman's "Conrad's Picaresque Narrator: Marlow's Journey from 'Youth' through Chance" in *Critical Essays* **(**1974) states that read together, "Youth," *Heart of Darkness, Lord Jim*, *Chance* are different from what they are in isolation. Friedman considers *Lord Jim* "the greatest of the four Marlovian stories" (Friedman 62). Marlow never plays "the god game," being uncertain, "solipsistic" (63).

Two significant volumes of comparative essays about Conrad's language and narrative are: James Guetti's *The Limits of Metaphor: A Study of Melville, Conrad and Faulkner* (1965); Martin Price's*The Limits of Irony*. *Forms of Life: Character and Moral Imagination in the Novel* (1983).

Conclusion

The multitude of themes approached by critics has led to numerous thematic lists, out of which I have chosen a number, without exhausting them Unfortunately, many times, for lack of space, I have only mentioned the respective critical works within a thematic group (post-Darwinian anthropology; history and politics; ethics; Poland; psychoanalysis; exile; mythology and religion; gender; anarchism; language and narrative). I have found out that critics have analysed Conrad as: an adept of the theory of historic regress; historic circularity; conservatorism; staunch belief in ethical values; a Pole at heart; a rich source of psychoanalytical exegesis; analysable by multiple mythologies; an atheist; a misogyne; a condemner of anarchism; a writer struggling with the English language and doubting human language ability to express truth, an innovative protean author permanently varying and inventing his narratives.

BIBLIOGRAPHY

Berthoud, Jacques *Joseph Conrad: The Major Phase* 1978

Dryden Linda *Conrad's Politics: Joseph Conrad and the Imperial Romance* 2000

Fogel, Aaron. *Coercion to Speak: Conrad's Poetics of Dialogue* 1985

Griffith,.John *Victorian Anxieties on Anthropological Degeneration in Conrad's Heart of Darkness:*

Bewildered Traveller 1999

Houen Alex *Terrorism and Modern Literature from Joseph Conrad to Ciaran Carson* 2002

Hunter Allan *Joseph Conrad and the Ethics of Darwinism* 1983

Jones Susan *Conrad and Women* 1999

Meyer Bernard *Joseph Conrad: A Psychoanalytical Biography* 1967

Morf Gustav *The Polish Shades and Ghosts of Joseph Conrad* 1976

Najder Zdzizlav "Conrad and the Idea of Honour" 1974

Parry Benita *Conrad and Imperialism: Ideological Boundaries and Visionary Frontiers* 1983

Rising, Catherine. *Darkness at Heart: Conrad's Fathers and Sons* 1990

Said Edward *Culture and Imperialism* and *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography* 1993

A BIBLIOGRAPHICAL STUDY OF LITERARY CRITICISM ON JOSEPH CONRAD'S FICTION STRUCTURED BY TYPES OF VOLUMES

Dimitrie Andrei Borcan
PhD Student, "Ovidius" University of Constanța

Abstract: This bibliographical study lists and compares critical volumes on Joseph Conrad's life and fiction, structured as the following types: studies on his biography and correspondence, monographs, collections of comparative essays by one author, anthologies of critical studies by several authors.

Keywords: .biographies, correspondence, monographs, comparative essays, critical studies.

Introduction

Joseph Conrad belongs to the kind of authors who are inexhaustible for critical study. He has occasioned innumerable critical texts written on his work ever since his literary début, and their number is steadily increasing. The simple listing of the authors and critical works on his life, fiction, correspondence and memoirs would take volumes. There are Conradian conferences held on a regular basis and there is an active international Conrad scholarly community publishing journals in both the United Kingdom, France, the United States and Poland. This may give the reader an idea about the difficulty of summing up a vast critical phenomenon in the brief survey of the present chapter. For instance, a critical selection comprising only the reviews published during his life includes four volumes and 1786 reviews.

Joseph Conrad always drew the attention of his colleagues-writers and literary critics, in spite of his late début and of his writing in English as his third tongue, after Polish and French. He confessed having to work "like a coalminer to his pit quarrying all my English sentences out of a black night" (*CL* 4:112) and in 1907 he stated that "English is still for me a foreign language whose handling demands a fearful effort" (*CL* 3: 401). His success with both the readers and the critics has steadily grown and has not been equalled by other famous non-natives writing in English, such as Nabokov or Solzhenitsyn. In spite of his ample literary production and his having to use it as a means to provide for his family, he did not make concessions to public success formulas. A scrupulous and innovative spirit, he did not imitate either himself or other authors. H.G.Wells insightfully reproached him his uncompromising unpracticality, his "making no concessions to the reading young woman who makes or mars the fortunes of authors" (Stape and Knowles, eds., 1996:21), and the reviewers of *The Nigger of the* '*Narcissus*' pointed up "the uncompromising nature of his methods as debarring Conrad from a wide popularity" (Sherry, ed., 1973:93; Allan Simmons 244). As Conrad himself avowed in a letter to Edward Garnett, *Heart of Darkness* would have been rejected as "dreary bosh - an incoherent bogie tale" (*CL* 2:468), unless Garnett had saved it. Success with the critics started with *Lord Jim*, which raised Conrad to high reputation in 1900, bringing him "into the front rank of living novelists" (Sherry, ed., 1973:120). However, success making him the acknowledged "spoiled child of the critics" (*CL* 1:313) did not ensure him a relatively decent living until after fifteen years of writing, although he was so famous that he was invited to visit the United States and enjoyed the

esteem and friendship of a number of illustrious colleagues, among whom Henry James, H.G. Wells, John Galsworthy, Stephen Crane, Virginia Woolf, André Gide. James writes that Conrad is cut to write for an élite, not for the general public. He declares *The Nigger of the 'Narcissus'* the very best piece of sea literature in the English language and is generally appreciative of Conrad's modernist method in *Chance*, although he notes in his review "a prolonged flight of the subjective over the outstretched ground of the case exposed" (James "Review to *Chance*" 1914: 2) and speaks with disdain of Marlow, that "preposterous master mariner" involved in action (Ford *Portraits from Life* 161). In his essay "The New Novel" (1914), James disapproves of Conrad for being "absolutely alone as a votary on the way to do a thing that shall make it undergo most doing" (James 1984:147), while Wells writes that Conrad's "story is not so much told as seen intermittently through a haze of sentences. His style is like a river-mist" (Sherry, ed., 1973:74).

Types of critical volumes

Biographies and correspondence

In "The Common Reader"*Joseph Conrad* (1914**)** Virginia Woolf names him, distancing herself from his foreignness, "our guest." She assesses his early books and the Marlow books to be perfect, but the later books of lesser quality.She insists on the books on "ships first and foremost, ships at anchor, flying before the storm, ships in harbour," she appreciates most *The Nigger of the 'Narcissus'*, "Typhoon," *Lord Jim*, "Youth, " "The End of the Tether" (Woolf "Joseph Conrad" (1914) rpt. *Collected Essays* 1967, vol I 304).

In "Thus to Revisit: Some Reminiscences" (1921) and *Joseph Conrad: A Personal Remembrance* (1924), Ford Madox Ford is the first author to write a literary exegesis on Joseph Conrad whom he knew personally as a friend and with whom he collaborated in writing a few pieces of fiction, such as *The Inheritors*, and whom he influenced stylistically.

In 1927 Georges Jean-AubrypublishedJoseph Conrad; Life and Letters with a Preface byMadoxFord. When reviewing Jean-Aubry's book he wonders: "Which was Conrad? The bothered, battered person who wrote innumerable, woeful, tactful, timid letters . . .or the amazing being that I remember? With a spoken word or two he could create a whole world and give to himself the aspect of a returned Sir Francis Drake" (Ford 1927: 1). An early unanymously appreciated biography is Richard Curle's *A Study- Joseph Conrad* (1914). Another is his friend Arthur Symons' book *Notes on Joseph Conrad* (1925), written one year after the writer's death.

Jerry Allen's *The Sea Years ofJoseph Conrad* (1965) contains a detailed biography and sailing career history, as a preface to a monograph on *The Shadow-Line*. The tendency in literary criticism was to approach him first biographically, in his triple existence as a Pole, a sailor and a writer.This tendency is best expressed in Frederick Karl's *Joseph Conrad: The Three Lives: A Biography* (1979), which analyses Conrad's life psychoanalytically, under the influence of Bernard Meyer's *Joseph Conrad: A Psychoanalytical Biography* (1967). Karlis also the coeditor of Frederic Karl and Lawrence Davies's *The Collected Letters of Joseph Conrad* (1986**)** in eight volumes.

Another biography mentioning Conrad's many sides as a *homo multiplex* is John Stape's *The Several Lives of Joseph Conrad* (2009), which presents him as a modernist master continually reinventing himself. The biography narrates his early years in Poland and Ukraine, his career as a sailor, his travels to the East and to Africa, his settling in England for a precarious novelist's life. Stape portrays him as a person who felt constantly "the other," who wrote in his third tongue to set the cornerstone of modernist literature. Both Karl and Stape wrote other critical biographical works on Conrad, e.g. Karl's "Conrad and Gide: A Relationship and a Correspondence" (1977) and Stape's "The Art of Fidelity: Conrad, Gide and Translation of *Victory*" (1990) remarking Gide's fascination with Conrad. Among the

Polish biographers of Conrad, the best known is Zdzislaw Najder with his seminal book *Joseph Conrad: A Chronicle* (1983), as well as *JosephConrad. A Life* (2007) and *Conrad's Polish Background* (2012).

Andrea White's "Writing from Within: Autobiography and Immigrant Subjectivity in *The Mirror of the Sea*" (2005**)**comments upon the writing of *A Mirror of the Sea* as the long-demanded autobiography of the famous foreign writer, who, not having any British ancestry to include in his genealogy, suggests that this goes back to the famous heroes of the sea, including Lord Nelson.

Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography (1968) is Edward Said's first book, and he will deal with Conrad all his 50 years of writing life, to his death. In the "Preface" to his first work, Edward Said says about Conrad, "he was himself so many different people, each one living a life unconnected with others."(Said 1968:4) In *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography* (1966),starting from *Joseph Conrad; Life and Letters* (1927) published by Georges Jean-Aubry three years after Conrad's death, Said connects the *Collected Letters* with Conrad's stories. Said considers that Conrad's short fiction is mediated and then reinforced by his letters published by Jean -Aubry in 1927. There is a dynamic between the letters and the short fiction.The letters are Conrad's relationship to himself, they prepare the tensions and complex literary forces in his short fiction (Said 19). Said's project is continued by *Culture and Imperialism* (1993) and by *Humanism and Democratic Criticism* (2003). In *Culture and Imperialism* (1993) he also includes "Two Visions of *Heart of Darkness*" and he publishes a large number of other studies on Conrad, who was: „like a *cantus firmus*, a steady ground bass to much that I have experienced [....]No one could represent the lostness and the fate of disorientation better than Conrad did, and no one was more ironic about the effort of trying to replace that condition with arrangements and accommodations (Said "Between Worlds" 1998:3)

No other writer is so able to express "the aura of dislocation, instability and strangeness" ("Between Worlds"3).There is an interdependence between the letters and the short fiction, The first part of Said's volume settles Conrad's literary biography as three periods, marked as chapters: "Character and the Knitting Machine"1896-1912 (or the making of the author up to wide recognition), "Worlds at War" 1912-1918 (Conrad during WWI), "The New Order" 1918-1924 (his peace with the world). The volume states that the most defining letters for Conrad's philosophy are those to Cunninghame Graham, the letters to Garnett confess his efforts at digging the English language as from a quarry. It ends with an impressive letter to Graham about wickedness (*méchanceté*) as the organizing principle of society, fraternity as the "Cain-Abel business." Said wrote a lot of volumes on Conrad. Some of them are: *Joseph Conrad: The Making of a Moralist* (1972),*Beginnings: Invention and Method* (1975) about *Heart of Darkness* and *Nostromo* followed by *The World, the Text and the Critic* (1983). In his interview with Peter Mallios in *Conrad in the Twenty-First Century* (2005**)**, Said identifies with Conrad altogether.

Monographs

Edward Crankshaw's *Joseph Conrad: Some Aspects of the Art of the Novel* (1936) is an aesthete's monograph, comparing Conrad with various musical composers and painters.

WalterWright's *Romance and Tragedy in Joseph Conrad* (1949) is a critical biography accompanied by a dramatic story of Conrad's life. It is followed bya long series of monographs:Douglas Hewitt's *Joseph Conrad: A Reassessment* (1953);Oliver Warner's *Joseph Conrad* (1954); Patrick O'Neil's *Great World Writers of the Twentieth Century* (1958) in twelve volumes; Adam Gillon's *The Eternal Solitary: A Study of Joseph Conrad* (1960**)**and*Joseph Conrad: Comparative Essays* (1994**)**; Harold Kaplan's *The Passive Voice* (1966).

In the 1950s the American critics start to publish important studies on Conrad. The first two powerful ones are Thomas Moser's*Joseph Conrad: Achievement and Decline* (1957) and Albert Guerard's*Conrad the Novelist* (1958). Thomas Moser argues that the Conrad canon contains the works of 1898-1911 (from *The Nigger of the* '*Narcissus*'to *Under Western Eyes*), after which a decline follows. Conrad's best works would be those analysed in chapter "The Early Conrad's Anatomy of Moral Failure" (Moser 10). *Lord Jim* is about the impossibility of recounting events or their significance (Moser 15).The two reasons that he proposes for Conrad's decline after 1911 are the dealing with "the uncongenial subject"-woman, as expressed in chapter "Love's Tangled Garden" (Moser 50) and the "affirmative" vision in his late fiction, interpreted by Moser as Conrad's loss of creativity (Moser 94). Going very deep into the unconscious, Moser's book finds in Conrad's "uneasy misogynous temperament" (Guerard 54), for whom sex is a menace, the clue to the weakness of his early work and the inferiority of his last novels.

Albert Guerard's *Conrad the Novelist* (1958) notes the frequency of the guilt theme - "nobody is good enough" (*Lord Jim* 240) and the soulless unmoral cosmos (Guerard 58).

Guerard considers the author's fiction as a continuum, noticing how certain characters adumbrate others in later works. Thus he remarks the similarity between the beheaded drowned body in *Almayer's Folly*, the first appearance of Leggatt as a headless swimmer in "The Secret Sharer, " and of faceless Wait in *The Nigger of the 'Narcissus'*. "An Outpost of Progress" announces *Heart of Darkness.* Aissa questions Lingard as Jewel questions Marlow. Willems anticipates Brown. Guerard considers "The Secret Sharer" a similar story to *Heart of Darkness*, but expresses his preference for the shorter story because of "its greater tautness" (20). Not managing the interior monologue in *Almayer's Folly*, Conrad adopts the oblique approach, by narratives within narratives, techniques of evasion and reporting.*The Nigger of the 'Narcissus'* is his first symbolist experiment.

Guerard's comprehensive volume is psychoanalytical, influenced by Jung, speaking of Conrad's "night journey," "an essentially solitary journey involving profound spiritual changes in the voyager" (Guerard 15) appearing in "The Secret Sharer," *Heart of Darkness*, *The Shadow Line*. Henotes that *Heart of Darkness* is not about Kurtz but about Marlow's "journey within" (18) to the Jungian shadow, approached in a dream, in trance (18), which is suggested by the deep white fog. Guerard contradicts F. R. Leavis about the negative-prefixed adjectives, "the unspeakable rites. . .must remain *unspoken*. A confrontation with such a double and facet of the unconscious cannot be reported through realistic dialogue" (20). He finds merits and flaws to the works he analyses and portrays Conrad as a bunch of dualities.

One of the best critical biographies of Conrad written so far is by common agreement Jocelyn Baines's *Joseph Conrad: A Critical Biography* (1959), which analyses chronologically all Conrad's fiction, with references to his correspondence, too. The book is very rich in citations from letters, from various biographical and critical sources. Baines also makes critical assessments on the authorial value of Conrad's fiction, and agrees to the general view of his contemporaries, including Moser (1957) and Guerard (1958) that Conrad's best works belong to his first period (1895-1901) with *Nostromo* (1904) as his masterpiece and *Under Western Eyes* as a significant piece, after which an abrupt decline into banality of form and content with a paradoxical climax of public success appears, perhaps just because of the novelist's late conforming to the readers' preferences. A happy exception in the last period is *The Shadow-Line.* Like Leavis, Baines criticizes Conrad's excess of adjectival epithets. He does not consider Conrad a great creator of characters, but notes that he is not primarily interested in character. Moreover, his characters have common recognizable features. Baines interprets the characters' significance as "lying in what they reveal within the context of a certain predicament" (Baines 439), as instruments used to put

across issues. He considers Conrad a master of the concrete and of the dramatic, able to synthesize whole ideas in memorable short phrases or single words.

Conrad's view on life is catastrophic: his pieces are tragic, only a few have a happy ending. The tragic endings come either as a just retribution or as universe's injustice, the characters are "ultimately the puppets of fate" (Baines 440). His works speak of isolation, either self-imposed or circumstantial. Baines considers that Conrad presents more dramatically than any other author "the anguished conflict between man's innate isolation and his yearning for human solidarity" and finds it "impossible for the present biographer to reproduce a personality whose exceptional magnetism Conrad's friends have stressed" (Baines 443).

Conrad rejects Christianity: "the absurd oriental fable from which it starts irritates me." He calls Christianity "the only religion which, with its impossible standards, has brought an infinity of anguish to innumerable souls on this earth" (qtd. Baines 447). Fatality governing the human condition can lead to the perception of reality as a dream. In Stein's philosophy, "a man that is born falls in a dream" (*LJ* 163). Decoud confounds reality with a dream before his suicide, Kurtz offers to Marlow "a choice of nightmares." Baines sums Conrad up as pessimistic, sceptical, a believer in the evil essence of the universe. "A conviction of fatality governing human actions is liable to produce a sense of unreality. . .the dream-like quality of life" (Baines 449).

Dissenting to the view of Conrad's late fiction decline is Gary Geddes's *Conrad's Later Novels* (1980), which considers that by "rejecting photographic realism, Conrad laboured to leave his work indefinite and suggestive" (81) and Conrad tries in *Chance* "not a satire but an elaboration of his essential method"(82) to put through the idea that "the universe involves us in so many contradictions" that creation "cannot be ethical at all"(*PR*; Geddes 82). In *Conrad: The Later Fiction* (1982) Daniel Schwarz also praises *Chance* but he considers that Marlow has become a mere "garrulous instrument" (42). The "doubling" in *Chance* becomes an "unintentional parody" of narrator perfected by James (46).

J.W. Johnson's "Marlow and *Chance*: A Reappraisal" (1968) calculates Marlow's respective ages in all the four works where he is the narrator. In "Youth" young Marlow is romantic and heroic, in *Heart of Darkness,* without sceptical Marlow's perspective, Kurtz would be a real hero of tragedy. In *Lord Jim* mature Marlow, "lost in ambiguities," "no longer makes a simplistic disjunction between Good and Evil" and finds tragedy and "chivalric romance" in Jim (94). The older Marlow of *Chance* "is steadily in counterpoint with his youthful idealistic self"(94).

Norman Sherry's *Conrad's Eastern World* (1966) is followed by his *Conrad's Western World* (1971). In his "Conclusion"to this volume, Sherry identifies the actual persons that have served as inspiration for Kurtz's character. He speaks of the "choice of nightmares" that Marlow is offered in *Heart of Darkness:* the pilgrims' "self-deception or the high but empty ideals that make one vulnerable in face of savagery" (Sherry 29).His *Joseph Conrad: The Critical Heritage* (1973) used to be the best critical compendium on Conrad.

Ian Watt's*Conrad in the Nineteenth Century* (1979) is a tremendously vast study of historical, political, biographical, literary, critical details of Conrad's life up to 1900, including detailed critical analyses of the fiction of his first period, and of the literary influences ascribable to it. Watt's*Essays on Conrad* (2004) continues *Conrad in the Nineteenth Century* with studies applied to later fiction pieces.

Two of the most interesting volumes on Conrad's short stories are Ted Billy's *A Wilderness of Words. Closure and Disclosure in Joseph Conrad's Short Fiction* (1997) and Daphna Erdinast-Vulcan's volume *The Strange Short Fiction of Joseph Conrad: Writing,Culture, andSubjectivity* **(**1999**).** TedBilly's *A Wilderness of Words* (1997**)** starts with a discussion of Conrad's dual position regarding language function and fiction as a vehicle of

meaning. It also explores the manners of ending in Conrad's novellas (*Heart of Darkness*, *The Shadow Line*, "The Secret Sharer") and stories ("The Informer," "Karain," "The Return," a.o.). Billy shows that Conrad's endings, instead of bringing finality to the narrative, offer a contrary, indeterminate and uncertain perspective, unsatisfactory to the common reader but appreciated by the élite.Daphna Erdinast-Vulcan's volume *The Strange Short Fiction of Joseph Conrad*, inspired from the works of Derrida and Bakhtin, discusses subjectivity and ethics in Conrad's modernism. The first part focuses on *Under Western Eyes* and "The Secret Sharer" read as a 'heterobiography.' The second part is the reading of tern stories from Conrad's whole career, organized in the thematic chapters: "Writing and Fratricide," "The Pathos of Authenticity," "The Poetics of Cultural Despair," "The Romantic Paradox," "Addressing the Woman." In a historical perspective, these chapters link Conrad's romanticism and his modernism.

Other significant monographs on Conrad are: Geoffrey Galt Harpham's *One of Us : The Mastery of Joseph Conrad* (1996**)**; Robert Hampson's *Joseph Conrad: Betrayal and Identity* (1992); Daniel Schwarz's *Conrad* : *Almayer's Folly to Under Western Eyes* (1980); *Conrad* : *The Later Fiction* (1982) and *Rereading Conrad* (2001); Daphna Erdinast-Vulcan's *Joseph Conrad and the Modern Temper* (1991); Allan Simmons's *Joseph Conrad* (2006) contains a chapter on the critical history of Conrad's fiction; Tim Middleton's *Joseph Conrad* (2006); Peter Lancelot Mallios's *Our Conrad.Constituting American Modernity* (2010**)**.

Comparative essays

With his *Introduction to the English Novel* vol. II (1951) as a study about *Nostromo,* Arnold Kettle starts the series of comparative essays on Conrad. Dorothy Van Ghent's *The English Novel: Form and Functions* (1953**)** contains studies about *Lord Jim* and *Nostromo*

In *The Poets of Reality: Six Twentieth Century Writers* (1965**)**, John Hillis Miller analyses Conrad's and five poets' works, to identify the new directions in the twentieth century poetry. He contradicts the idea that Conrad's modernism is just an extension of romanticism and symbolism, holding that it reaches far beyond. In *Fiction and Repetition: Seven English Novels* (1982**)** Miller compares *Lord Jim* to Austen, Fielding,Hardy,Woolf.

JamesGuetti's *The Limits of Metaphor, A Study of Melville, Conrad, and Faulkner* (1965) points out that the title of *Heart of Darkness* can be interpreted in two ways: either wilderness has a heart, or there is darkness, meaninglessness, in the human heart. Leavis's complaint that the negative adjectives have the effect of "muffling the reality" expresses the insistence on the inadequacy of language. Marlow uses the indirect method of narration and the parable.Communication is impossible. Guetti defines reality as "a state of suspension between the discipline of mind and language and the world of essences at the centre of experience" (Guetti 35).

Paul Armstrong's *The Challenge of Bewilderment: Understanding and Representation in James, Conrad and Ford* (1987) includes a significant analysis of *Nostromo*.

Tony Jackson's *The Subject of Modernism: Narrative Alterations in the Fiction of Eliot, Conrad, Woolf and Joyce* (1994) dedicates two chapters to Conrad's modernist texts: "Sailors, Readers and Muddied Mirrors" and "Naturalism and Unconsciousness in *Heart of Darkness*."

In *Modernism and the Idea of Modernity* (2004) in the chapter "Joseph Conrad: "In the dust bin of progress...," Adina Ciugureanu defines Joseph Conrad's ambivalent relationship to modernism and modernity, his position regarding race, imperialism, civilisation, progress, the symbolism of black/white. Starting from many-sided discussions of Conrad's fiction in the spirit of Benita Parry and John Hillis Miller, she provides a pertinent

original analysis of *Heart of Darkness.* She is unbiased and open towards Achebe's article, terming his viewpoint "interesting." In this volumeshe seizes and specifies the peculiar features of modernist Conrad and of a number of High Modernist authors such as Ezra Pound, T.S. Eliot, Virginia Woolf, James Joyce in the context of Modernity, concluding that "Conrad is both a modernist writer and a modern thinker"(Ciugureanu 158).

In *Modernism and the Fate of Individual Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf* (2004)Michael Levensonprovides a survey of Modernism and a re-evaluation of the trend. He tackles intersections between Symbolism and Surrealism, Naturalism and Expressionism, Futurism and Dadaism, analyses cultural movements of modernity such as feminism and psychoanalysis, and demonstrates that Modernism should not be understood as isolated careers, but as a new culture opposing tradition and depending on audience and supporters. He analyses eight novels by Conrad, James, Ford, Lewis, Lawrence, Joyce and Woolf, tackling especially the topics of the self and ethics.

Collections of critical studies

The early assessments by Edward Garnett, John Galsworthy, and H. G. Wells established Conrad's reputation as one of the century's great writers. Besides the already well-known major writers, such as Galsworthy, James, Wells, Ford, Forster, there were other reviewers, such as Virginia Woolf and Katherine Mansfield, before their own literary glory. Conrad recognized the role that reviewers played in shaping his reputation, he knew that he needed to earn a living from his books and he could not ignore their assessments. Though his responses to reviewers varied from agreement to scorn, in either case they touched him.

Though "Autocracy and War" was written in 1905, it was collected in *Notes on Life and Letters* in 1921; reviewers read this and his *Last Essays* (1926), being after the World War I as Conrad's "prescience" on dangerous Germany, and the fall of Czarist Russia. Conrad's Polish background of an "amazing bloody foreigner," as he ironically introduced himself (*CL* 3:488), became a frame in which his writing was read. Reviewers considered his Polishness "Slavic," a "Russian understanding" and "temperamentlike, for example, Garnett who identified him as "Polish" and "Slavic" in reviewing *The Secret Agent* (2:369), and found *A Set of Six* "essentially Slav in ironical acceptance [and] psychological insight" (2:471). Reviewers thought *Under Western Eyes* Slavic, whereas Conrad rejected this "*idée fixe*," disliking the Russomania of Garnett's wife Constance, translator of Dostoevsky. " [Y]ou seem to forget," he wrote to Garnett, "I am a Pole" (*CL* 3:492). Yet if Conrad's nationality was misunderstood, his talent was recognized. Surprisingly early in his career, he was called "a writer of genius" who seized the "atmosphere" of life on a ship, the tensions of a ship's "community. " (O'Connor 1895). Writing about *Almayer's Folly* in 1895, T.P. O'Connor compared Conrad to Turgenev and Balzac.

Reviewing *Joseph Conrad: Contemporary Reviews* (2012) by Allan Simmons, John Peters, J. H. Stape, Anthony Fothergill defines the volumes as a "paradoxical review of books compiling reviews" (Fothergill 1). These volumes are much vaster than the standard compendium to date - Norman Sherry's *Joseph Conrad: The Critical Heritage* (1973). They contain 1786 reviews, ten times more than what Sherry compiled working without electronic devices. The volumes include all the reviews published in Conrad's lifetime. The reviewer speaks about the chronological coincidences and differences between the British and the American editions of Conrad's works, leading to the same coincidences and differences in the critical responses. "First classified as a writer of sea-adventures set in exotic locales, in the so-called Far East, Conrad was compared to writers who were mainly of the nineteenth century: R. L. Stevenson.[…]James Fennimore Cooper and Herman Melville.[…]Conrad contested as much as he collaborated in the pictures drawn of him by his reviewers"

(Fothergill 3). He was soon catalogued as impressionist, for instance by F.R. Leavis's *The Great Tradition* (1947), his "impressionist art" being either deep interiority or imprecision.

Some of the significant collections of critical essays on Conrad are: Robert WoosterStallman's *The Art of Joseph Conrad- A Symposium* (1960); Bruce Harkness's *Conrad's Heart of Darknessand the Critics* (1970); Wolodymyr Zyla's *Joseph Conrad: Theory and World Fiction* (1974); FrederickKarl's*Joseph Conrad: A Collection of Criticism,* (1975); Norman Sherry's *Joseph Conrad: A Commemoration* (1976); Douglas Jefferson and Graham Martin's *The Uses of Fiction: Essays on the Modern Novel in Honor of Arnold Kettle* (1982**)**; RossMurfin's *Conrad Revisited: Essays for the Eighties*(1985). Harold Bloom's *Joseph Conrad's Heart of Darkness* (1987), *Joseph Conrad's Lord Jim* (1987), *Joseph Conrad's Nostromo* (1987) and*Major Literary Characters: Marlow* (1992) are collections of critical studies linked by the themes of the volume titles. In *Major Literary Characters: Marlow* (1992), Bloom remarks in his Introduction that "whereas James as author selects and orders the 'meaning' of what happens, [...]Conrad lets his protagonist muddle out meaning of his own experiences as best he can" (9). Marlow may appear "antiphonal" and "antithetical" to "the narrator's voice" (10).

GeneMoore's *Conrad's Cities: Essays for Hans van Marle* (1992) is a collection of critical essays dedicated to a passionate and erudite Conradian scholar. In *Conrad in the Twenty-First Century: Contemporary Approaches and Perspectives* (2005) editors Carola Kaplan, Peter Lancelot Mallios and Andrea White gather recent critical studies on Conrad. In *Secret Sharers: Joseph Conrad's Cultural Reception in Germany* (2006) Anthony Fothergill writes about the great influence that Conrad's fiction played on the German readers, who secretly loved it, while the rising Nazism catalogued him as dangerous "Conrad the Jew."

JohnPeters's*Conrad in the Public Eye: Biography/Criticism/Publicity*(2008**)** is an anthology of early documents shedding light on the manner in which his books were promoted to the readers, how his publishers marketed him. John Peters's *Conrad's Critical Reception* (2013) is a volume which discusses in brief the Conradian criticism from 1895 to 2012. Reviewing the volume, Cedric Watts considers it "a great tribute to Conrad and, in part, to the burgeoning of higher education internationally since 1945" (Watts 1). John Peters has selected what he considers to be the most important critical books and articles on Conrad, he summarizes hundreds of writings, placed in chronological entries. His "stamina, diligence and patience" (Watts 2) are impressive, and his summaries are "fair-minded"; although he inevitably gives some evaluations, he generally "refrains from arguing with the selected critics" (Watts 2)

More recent collections of criticism are Agata Szczeszak-Brewer's *Critical Approaches to Joseph Conrad* (2015) and Lissa Schneider-Rebozo, Jeffrey Mathes McCarthy, John Peters's *Conrad and Nature: Essays* (2018).

Conclusion

In his essay "Joseph Conrad" (1953), Bertrand Russell speaks of Conrad's "deep-seated sense of fatality governing this man-inhabited world" (Russell 1953:2). "He thought of civilised and morally tolerable human life as a dangerous walk on a thin crust of barely cool lava which at any moment might break and let the unwary sink in fiery depths" (Russell:1). By way of reproach, and, unawares, for the benefit of an ecocritical study, John Galsworthy writes about Conrad: "With Conrad, nature is always first, man second" (1914; 1930).

In 1924, by the time of his sudden premature death for a late débutant, Conrad was still in the process of active writing and he left an unfinished work. At his death there were a lot of eulogistic obituaries, among which we should mention those written by Virginia Woolf and André Gide.

BIBLIOGRAPHY

Baines Jocelyn *Joseph Conrad: A Critical Biography* (1959),

Billy, Ted *A Wilderness of Words. Closure and Disclosure in Joseph Conrad's Short Fiction* 1997

Bloom, Harold *Major Literary Characters: Marlow* 1992

Ciugureanu, Adina *Modernism and the Idea of Modernity* 2004

Crankshaw Edward *Joseph Conrad: Some Aspects of the Art of the Novel* 1936

Guerard, Albert *Conrad the Novelist* 1958

Hampson Robert *Joseph Conrad: Betrayal and Identity* 1992

Harpham, Geoffrey Galt *One of Us : The Mastery of Joseph Conrad* 1996

Jean-Aubry,Georges *Joseph Conrad; Life and Letters*1927

Miller,John Hillis *The Poets of Reality: Six Twentieth Century Writers* 1965,

Moser, Thomas*Joseph Conrad: Achievement and Decline* 1957

Murfin, Ross. *Conrad Revisited: Essays for the Eighties* 1985.

Najder, Zdzislaw *Joseph Conrad: A Chronicle* 1983,

Peters John.Conrad's Critical Reception ,2013

Said,Edward'*Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography* 1968

Sherry Norman *Joseph Conrad: The Critical Heritage* 1973.

Stallman, Robert Wooster *The Art of Joseph Conrad- A Symposium* 1960

Szczeszak-Brewer Agata *Critical Approaches to Joseph Conrad,* 2015

Watt, Ian*Conrad in the Nineteenth Century* 1979

White Andrea *Writing from Within: Autobiography and Immigrant Subjectivity in The Mirror of the Sea* 2005

Zyla, Wolodymyr *Joseph Conrad: Theory and World Fiction* 1974;

NARRATIVE TECHNIQUES IN THE PROSE OF ANTON HOLBAN

Andreia Maria Demeter
PhD Student, University of Pitești

Abstract: Narrative is part of our daily life and a narrator is the fictional instance typical to the literary text. It can be considered the author's spokesperson, revealing his position through an explicit comment. The narrator of a literary text can be identified via the grammatical person of the verb and pronoun that are used in the literary text. In this respect, the first person verbs and pronouns characterize the involved narrator.

A narrator is a typical fictional instance in a literary text. It can be considered a spokesperson of the abstract author, revealing its position through an explicit comment. The narrator of a literary text can be identified via the grammatical person of the verbs and pronouns used in the narrative discourse. The first person verbs and pronouns are typically used by the narrator involved in the action (the intradiegetic narrator).

The main narrative instances are the author, the narrator and the reader (in oral narratives, the listener is also important) and more or less complicated and expressive links or relationships are built among them. The real or the implied author is the person who writes a book, a play, an essay, often appearing in the realist novel as an abstract author, an ubiquous and omnipotent voice. The author is outside the text and he has the overall perspective on the content, conceive the message as a metteur en scene (director), choosing the ways to operate with the narrative techniques, as well as with the narrator and the characters. The character plays the role imagined by the author, taking part to the events, while the narrator, embodying the real author at a literary level, records and transcripts characters and narrative spaces and explains the meaning of the events. His observations can be interpreted with the help of a precise narrative discourse/speech, where he is involved due to his perspective on the events. The narrator is a voice whom the author lends the role to narrate, to tell the facts, to describe the places and the protagonists of an epic literary work. He is an auctorial voice with a certain degree of autonomy, equaling a significant relationship between the author and the narrator. There is an omniscient narrator, telling a story in the third person, being typically present in the traditional, objective prose, acting independently from the author and the character and to whom the authors offers a total narrative independence (narrator>character). The maximum omniscience is reached in the balzacian novel, where the author gains the demiurgic status in the imaginary world he creates.

Synthesising the discussions and debates of the '60-70, Jaap Lintvelt offered a more complex taxonomy of the narrative types in his work Essai De Typologie Narrative. Le Point De Vue. His theory is based on the dialectic relationship between the narrator and the narratar, as well as the relationships between the narrative and the story and telling- consequently with the actors. He starts from identifying three discoursive instances: the author, the narrator and the actor, corresponding to the three voices that can be identified in a narrative text related to three distinct levels: extratextual (the author), intratextual (the narrator) and intradiegetic (the actor or the character).

„The style is a mood. Everyone expresses themselves according to their anxieties", Anton Holban declared, giving the style a particular meaning- the core or the substance of his work. Suspecting the stylistic stunts of a minor literary intelectuality and integrity, he ironically commented on the similarity beteween Ionel Teodoreanu and Aldous Huxley that had been sometimes noticed: Could a writer who is not able to write a sigle line without accurate observations and turmoils be similar to one who fancies himself on his desk, slightly dreaming but perfectly healthy?". The real writer is totally opposed to this perfectly healthy individual- a mere image manufacturer and has to meet three conditions:

1. to possess the seriousness to notice everything happening around him;
2. to be familiarized with the great models, so to have a high intellectual attitude;

3. to have the courage to face the truth and transcript it, no matter the risks.
Autenticity meant to him capturing the feeling, the personal genuine sufferance, but avoiding any literary counterfeit. Tzvetan Todorov considers that the situation in which the narrator knows less than his characters to be typical to the 20th century novels. This way, the storyteller turns into a narrator who doesn't know and doesn't want to know anything. Still, Todorov claims: "l`objectivité n`est pas aussi absolue qu`elle se voudrait".
Not many perspectives, but many stances of the unique perspective belonging both to the narrator and the character are melted in Holban's diary.
The writer didn't keep the autobiographical source of his work away from the public or literary critics eye, taking the risk to give the impression of a simplistic literary conscienceness. The indiscretion is programatic in his work and, as long as it is related to the technique of autenticity, the autobiographical indiscretion becomes a literary convention. The autogiographical recource has also a moral-therapeutical value by exorcising the inner disasters through evoking and describing them. The biological drama embedding a certain feeling of human perishability imposes the autobiography as an emergency for artistic depiction, as not once the writer confessed: Life seems too short to play a role that doesn't belong to be and not be sincere at all costs.

Keywords: Anton Holban, style, authenticity, literary destiny

I. 1. Introducere în sfera tehnicilor narațiunii

Narațiunea este prezentă în viața noastră de zi cu zi, iar naratorul este instanța fictivă tipică a textului literar. Poate fi considerat purtătorul de cuvânt al autorului abstract, dezvăluind poziția acestuia printr-un comentariu explicit. Naratorul dintr-un text literar se regăsește sau poate fi depistat prin persoana gramaticală a verbului și pronumelui din discursul narativ. Verbele și pronumele la persoana I sunt specifice unui narator implicat.

Naratorul este o instanță fictivă tipică a textului literar. Poate fi considerat purtătorul de cuvânt al autorului abstract, dezvăluind poziția acestuia printr-un comentariu explicit. Naratorul dintr-un text literar se regăsește sau poate fi depistat prin persoana gramaticală a verbelor și pronumelor din discursul narativ. Verbele și pronumele la persoana I sunt specifice unui narator implicat în acțiune (narator intradiegetic).

Verbele și pronumele la persoana a III-a desemnează un narator detașat care privește totul din afară și expune ceea ce vede obiectiv, nefiind implicat în acțiune (narator extradiegetic). Naratorul intră în relație directă cu naratarul (o altă instanță fictivă care desemnează cititorul fictiv în lumea romanescă). Naratorul își asumă funcția narativă (numită și funcție de reprezentare) care se îmbină cu funcția de control sau de regie, deoarece naratorul este capabil să citeze din discursul personajelor în interiorul propriului său discurs folosind verbe dicendi și sentiendi.

Pe lângă aceste funcții obligatorii, naratorul mai poate opta pentru funcția de interpretare. Instanțele narative (vocile narative) dintr-o operă epică identifică autorul, naratorul și distincția/suprapunerea lor în narațiune sau relevă relatarea prin personaj, pentru că "naratorul este fie un personaj în carne și oase, cu biografie și psihologie proprie, cu un punct de vedere clar definit asupra lucrurilor (persoana I ca narator), fie o voce neutră, asemănătoare cu aceea impersonală, dar care își însușește până la identificare punctul de vedere al câte unui personaj" (Nicoale Manolescu, *Arca lui Noe*).[1]

Narațiunea la persoana I se caracterizează prin existența unui narator care este prezent în istorie și ca personaj (actor). Prezentarea universului operei din punct de vedere al naratorului – personaj (actor) constituie perspectiva actorială. Perspectiva actorială presupune un eu central care structurează discursul prin intermediul subiectivității și permite anexarea

[1] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*

unui nou teritoriu romanesc (conştientul şi inconştientul). Personajul-narator relatează fapte în care este implicat ca protagonist.

2. Instanţele textului narativ

Principalele instanţe narative sunt **autorul, naratorul şi cititorul** (în operele literare orale, ascultătorul), între care, în desfăşurarea naraţiunii, se stabilesc relaţii mai mult sau mai puţin complicate şi expresive. **Autorul concret** este persoana care scrie o carte, redactează o piesă de teatru, un eseu, apărând adeseori, în romanul realist, ca **autor abstract,** ca o **voce omniprezentă şi omnipotentă în text.** Autorul se află în afara textului; el are viziunea de ansamblu asupra conţinutului, concepe mesajul, este un **metteur en scene** (regizor), alegând modalităţile de a opera cu tehnicile narative, cu naratorul şi personajele. **Personajul** este cel ce joacă rolul imaginat de autor, participând la evenimente, în timp ce **naratorul,** ipostaza literară a autorului real, le "înregistrează", le redă, descrie personaje şi spaţii narative, explică sensul evenimentelor. Observaţia lui se traduce printr-un **discurs** narativ bine precizat, care îl implică prin perspectiva pe care o are asupra evenimentelor. Naratorul este o voce căreia autorul îi desemnează rolul de a nara, de a povesti faptele, de a descrie locurile şi personajele dintr-o operă literară epică. Este o **voce auctorială** cu un anumit grad de autonomie, care se traduce printr-o relaţie semnificativă între autor şi narator. Există un **narator omniscient,** care povesteşte de obicei la persoana a treia, caracteristic **prozei obiective,** tradiţionale, independent de autor şi de personaj, căruia autorul îi conferă de fapt o independenţă narativă totală (naratorul > personajul). Situaţia de maximă omniscienţă se manifestă în romanul de tip balzacian, în care autorul dobândeşte ipostaza unui **demiurg al lumii imaginare** pe care o creează.

Uneori naratorul, chiar exprimându-se la persoana a treia, îşi pierde calitatea de omniscienţă, prin preluarea funcţiei narative de către un personaj prin viziunea căruia se filtrează faptele, aşa-numita **focalizare epică.** Este personajul **raisonneur, "reflector",** care selectează şi interpretează, în mod subiectiv, faptele pe care le prezintă. Se impun totuşi câteva nuanţări: povestitorul presupune o audienţă, în timp ce naratorul reia firul faptelor doar pentru cititor. Naratorii din **"Hanu Ancuţei"** sunt şi povestitori în acelaşi timp, pentru că ei se află în faţa unui auditoriu, se confruntă mereu cu reacţia publicului: Liţa Salomia, comisul Ioniţă, orbul sărac fac parte dintr-o galerie de personaje ce refac trecutul prin intermediul naraţiunii. **Naratorul** poate fi şi **impersonal;** el nu povesteşte decât pentru cel care urmăreşte firul acţiunii: în acest caz, se identifică, în mod concret, cu scriitorul. Naratorul poate cunoaşte mai mult decât autorul, la fel de mult ca acesta sau mai puţin. El poate să dezvăluie ceea ce ştie sau prezintă grade diferite de comunicare, mintea lui fiind uneori impenetrabilă pentru autor. Personajele pot îndeplini funcţia de naratori sau evoluează la o distanţă apreciabilă de autor.

Proza modernă tinde să reducă omniscienţa naratorului, suspectată de inautenticitate. Când naratorul se exprimă la persoana întâi (uneori chiar la persoana a doua), în acest caz **povestirea** fiind **subiectivă,** tinde să se realizeze o egalitate cognitivă între narator şi personaj (naratorul = personajul), specifică mai ales prozei moderne, producându-se o trecere de la epica obiectivă la cea subiectivă. Aici naratorul, implicat ca personaj **(narator-personaj, narator-martor, narator-mesager, narator-confident** etc), nu ştie mai mult decât acesta,- transpunând cunoaşterea realităţii în planul subiectiv, al intenselor trăiri interioare. **Naraţiunea** şi **dialogul** din proza tradiţională sunt înlocuite cu **monologul,** care implică modalităţi narative ale prozei moderne, **memoria involuntară** şi **fluxul conştiinţei.** În noul roman francez, naratorul se situează în antiteză totală cu cel omniscient, ajungând să ştie chiar mai puţin decât personajul (narator < personaj). Raportul dintre narator şi personaj creează **viziunea** sau **perspectiva narativă,** denumită în unele tratate de teorie literară şi

viziunea "dindărăt" (pentru naratorul omniscient), **"împreună cu"** (pentru egalitatea dintre narator şi personaj) şi **viziunea "din afară",** în care naratorul ştie mai puţin decât personajul, rămânând în ipostaza de simplu martor.

Instanţele exterioare textului narativ literar se situează într-o prelungire logică prin faptul că analizează, conceptele de „autor concret", „autor abstract", „cititor concret" şi „cititor abstract", indispensabile în abordarea traseului parcurs de opera literară de la producerea ei de către un autor concret, prizonier al unei epoci istorice fixe, la receptarea de către un cititor concret, supus constrângerilor aceluiaşi timp istoric, într-o analiză sincronică, dar produs al unei alte realităţi din perspectivă diacronică. Introducând în discuţie teoria eului multiplu din psihologie, care evidenţiază coexistenţa şi rolul diverselor tipuri de Eu (eul autentic, eul social, eul ideal, eul reflectat, eul actual) şi conceptul de „ketman" introdus, cu referire la viaţa sub totalitarism, de Czeslaw Milosz, am evidenţiat, în primul rând, coexistenţa eului autentic al individului, neelaborat în relaţie cu anturajul, cu un eu superficial, care este o mască, o proiecţie a imaginii de sine. Duplicitatea inerentă în contextul „închisorii globale" din comunism, adoptarea unui comportament în sensul dezirabilităţii sociale, se complică, în cazul scriitorilor, prin faptul că asupra lor acţionează insidios şi dorinţa de securitate financiară şi de apartenenţă la un grup care se bucura, pe atunci, de multiple privilegii, interzise cetăţenilor de rând.

3. Instanţele discursive: autorul, naratorul, personajul

Sintetizând discuţiile din anii '60 – '70, Jaap Lintvelt în lucrarea *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*, a încercat o clasificare mai complexă şi deci, mai nuanţată „tipologia narativă schiţată se concentrează asupra naraţiunii (inclusiv relaţia dialectică dintre narator şi naratar), în raporturile ei cu povestirea şi cu istoria (şi în consecinţă cu actorii")[2]. El porneşte de la identificarea a trei instanţe discursive: autorul, naratorul, actorul, care ar reprezenta cele trei voci care se manifestă într-un text narativ şi s-ar situa, în procesul comunicării, la trei nivele distincte: - extratextual / autorul;

- intratextual / naratorul;
- intradiegetic /actorul (personajul).

Observând mai de aproape lucrurile, s-a putut constata că fiecare din aceste „voci" îşi poate modifica statutul şi, deci, nivelul la care se manifestă. Dacă admitem că autorul, producătorul efectiv al textului, trebuie să se afle în afara acestuia, va trebui să arătăm că, nu rareori, apar fragmente are par a fi formulate (rostite) de chiar autorul textului. Poate fi vorba, însă, de acelaşi autori în literatura de specialitate, s-a convenit să se facă deosebire între producătorul efectiv al textului (autorul real, într-un moment şi în circumstanţe precise) şi enunţiatorul fragmentelor discursive amintite (autorul abstract, implicat-care este o instanţă textuală, o „ voce" a textului . Raportul narator / autor implicit a dat multă bătaie de cap teoreticienilor. Unii naratologi susţin că faptele şi înlănţuirea lor logică (intriga) reprezintă discursul autorului (implicit sau fictiv), pe când discursul naratorului ar conţine, în primul rând,valorizările, modul de a vedea şi interpreta faptele şi punctul de vedere din care acestea sunt prezentate: ca prezente sau trecute, adevărate, probabile sau imposibile etc. Pentru J. Lintvelt cel ce relatează faptele este narator. El distinge trei tipuri de naratori:

1) un narator auctorial - situat extradiegetic, deci în afara acţiunii narate;
2) un narator actorial – personajul povestitor;
3) un narator neutru - o voce impersonală, care notează strict evenimente, circumstanţe, persoane, fără a le comenta, motiva, explica, aprecia.

[2] Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere,* Editura Univers, Bucureşti, 1994, p.46

În primul caz, cel ce povesteşte pare a fi cel ce a imaginat (creat) fabula. El se prezintă în această ipostază în text: ştie tot despre acţiune, cunoaşte antecedentele şi lasă să bănuim că ştie şi cum se vor sfârşi lucrurile, citeşte gândurile şi intenţiile personajelor, cunoaşte motivele ascunse ale întâmplărilor şi împărtăşeşte cu cititorul logica faptelor. Este autorul omniscient al naraţiunii realiste clasice (sau de tip balzacian). Cititorul se orientează în lumea fictivă ghidat de naratorul - autor. Când naratorul este personajul este personajul, el este cel care îl orientează pe cititor. Dar punctul lui de vedere se relativizează, deoarece, cunoscând evenimentele de aproape, el nu poate avea o percepţie generala („de sus") a acestora, iar interpretarea lui este, indiscutabil, limitată şi subiectivă. Dacă naratorul - autor este omniscient ca un Demiurg şi stăpân al lumii narate, naratorul - actor este cel mult un martor şi observator cu o cunoaştere limitată la aparenţa evenimentelor şi la comportamentele personajelor. Viziunea lui este „de alături", el cunoaşte prea puţin motivele acţiunilor, dar poate face unele deducţii şi comentarii, care rămân, însă, relative şi subiective. În fine, în naraţiunea neutră, povestitorul, ca voce distinctă, este înlocuit de discurs, care pare a se spune singur, descriind, ca o cameră de luat vederi, fapte, evenimente, într-o ordine a cărei motivaţie logică nu se cunoaşte. În universul diegetic construit de acest discurs, cititorul trebuie să se descurce singur pentru că nu există nici un centru de orientare. Întrebarea este dacă rolul autorului este asumat fie de narator, fie de personaj, de ce mai vorbim despre un autor impliciţi. Fapt este că umbra lui se pierde mereu în „pădurea narativă". El este mereu bănuit, dar rareori prezent efectiv în text. Abia literatura modernă a dat glas acestei „voci" textuale. „Vocea"autorului se aude în acele părţi ale textului care se referă la actul facerii (conceperii, scrierii) acestuia şi în acele momente în care cititorul este interpelat direct. Sesizarea manifestării naratorului - pe poziţia celui care formulează discursul - este la îndemâna oricui, atunci când luăm în considerare motivările, aprecierile, focalizările, modalizările, ordonarea discursului etc. personajului se face întotdeauna dintr-un punct de vedere limitat şi este accentuat subiectivă. Parte a lumii ficţionale a romanului, a nuvelei, a povestirii etc., naratorul se poate situa (după cum s-a văzut când a fost vorba de punctul de vedere) fie în interiorul acţiunii (intradiegetic), fie în afara ei (extra-diegetic). Raportat la acţiune, naratorul va trebui să fie diferenţiat în raport cu personajul (actorul). Astfel, dacă este situat în afara evenimentelor, naratorul va fi perceput ca fiind diferit de participanţii la acţiune (personajele), iar povestirea este heterodiegetică. Când naratorul se află în interiorul acţiunii, el va fi parte a evenimentelor, actor, iar naraţiunea lui va fi homodiegetică. În acest din urmă caz, un personaj îşi va asuma şi rolul de narator, ca în povestirea biografică. Alteori, el va fi perceput ca personaj - martor: observator, focalizator, eventual, comentator din interiorul acţiunii. Rolul lui, ca personaj în acţiune, este tocmai acela de cunoscător direct al evenimentelor (ca participant sau ca martor). Personajul este prezentat în naraţiunea auctorială, care formează povestea - cadru, ca actor într-o scenă în speţă, acţiunea de a povesti în faţa unor convivi anumite evenimente la care a participat cu însufleţire. Astfel, în universul diegetic, actorul îşi asumă actul narării, care îi conferă rolul naratorului. Discursul personajului narator faţă de propria povestire poate fi extradiegetic - când povesteşte faptele altora, sau intradiegetic, când se referă la propriile fapte. Diferenţa între discursul naratorului şi discursul evenimentelor evidenţiază distanţa temporală, psihologică sau etică a celui care povesteşte faţă de cele relatate. In ambele cazuri, discursul naratorului impune cititorului o anumită apreciere a evenimentelor povestite.

În felul acesta, discursul naratorului mai îndeplineşte un rol important: programează atitudinea receptorului povestirii faţă de cele narate, îi orientează judecata faptelor, în mod direct - prin comentariile pe care le conţine - sau, într-un mod mai subtil, punând în evidenţă tensiunile dintre posibilele interpretări ale faptelor.

II. Anton Holban, față în față cu destinul literar

Destinul literar al lui Anton Holban, deşi neîmplinit din cauza sfârşitului său prematur, deţine un loc singular remarcat de critică încă de la debutul editorial al scriitorului. Receptarea operei sale de către opinia critică românească n-a întâmpinat dificultăţile care au stat în calea altor prozatori interbelici, precum Camil Petrescu sau Hortensia Papadat-Bengescu. Mai tânăr decât aceştia, Anton Holban intra în câmpul literaturii pe un teren pregătit în sensul modrnizării romanului de îndrumările estetice ale lovinescianismului şi de întreaga mişcare artistică de la *Sburătorul*.

Rolul lui E. Lovinescu în formarea şi evoluţia lui Anton Holban ca scriitor nu poate fi ignorat, în ciuda susceptibilităţilor prozatorului faţă de ”rudele care nu-i apreciau literatura” (Emil Gulian, *Doi ani de la moartea lui Anton Holban*)[3]. Intuim între ei mai degrabă deosebiri temperamentale decât disensiuni intelectuale. Din portretul schiţat de Lovinescu la moartea lui Holban înţelegem că unchiul şi nepotul se defineau foarte diferit faţă de timp. Cu Lovinescu ”timpul era răbdător” şi ca urmare se putea instala la lucru în deplină securitate interioară: ”lucram într-un vast şi arhaic salon, nemişcat ceasuri întregi”, pe când Holban, conştiinţă apăsată de presimţirea unei sumbre fatalităţi, trăia şi lucra angajat într-o istovitoare cursă contra cronometru: ”lucru nesusţinut printr-o sforţare continuă, scurt, des întrerupt şi reluat”, nota Lovinescu.[4]

Noţiunea de *autenticitate*, examinată în sine, ne duce cu gândul la romanul realist al secolului al XIX-lea, aşa cum s-a cristalizat în plan european, decât la experienţele romaneşti ale secolului al XX-lea. Idealul acestui tip de roman a fost infidelitatea faţă de realitate, adică, în termeni structuralişti spus, ”iluzia transparenţei mesajului”, a transpunerii realităţii. În scopul realizării acestui ideal al verosimilului absolut, naraţiunea realistă apelează la supracoduri precum cel istoric sau ştiinţific, restrângând domeniul fictivului. Pledoaria pentru ”autenticitate” a lui Anton Holban în climatul de la ”Sburătorul” a avut ca rezultat adâncirea realismului romanesc, nuanţarea lui pe dimensiunea psihologicului, concentrarea unor multiple eforturi pentru esenţializarea romanului românesc.

Poziţia lui Anton Holban faţă de roman are tangenţe cu opiniile sumar conturate până acum, prezentând notele specifice ale temperamentului, existenţei şi formaţiei sale intelectuale. Holban şi-a trăit viaţa ”cu intensitate şi extrem de anevoie”, aşa cum singur o spune şi cum putem deduce din opera sa. Unei copilării bolnăvicioase i-a urmat o maturitate stigmatizată de biologicul incert. Temeiul culturii sale este clasicismul francez, în care vedem complementul armonios, geometric al unei firi anxioase, răvăşite de mii de nelinişti. Dacă omul modern este un om în luptă, divizat, destrămat [5] care a abandonat visul unităţii sale în favoarea contradicţiilor sale, atunci cu siguranţă Anton Holban este un modern. Schiţând un portret al lui Cassanova, distinge în viaţa aventuroasă a acestuia, prea superficial interpretată de unii, un principiu de relativitate şi insecuritate interioară. Esenţa structurii omului modern, crede scriitorul, constă în aceea că ”priveşte lucid la instinctele lui, care se contrazic şi care sunt cu atât mai violente”[6]. Este tocmai ceea ce se petrece în literatura sa.

De aceste consideraţii trebuie să ţinem cont, pentru a înţelege unele afirmaţii ale scriitorului despre literatură, care altminteri ar părea snoabe sau paradoxale. De pildă, Holban a mărturisit de multe ori că viaţa reprezintă pentru el infinit mai mult decât literatura, optând întotdeauna pentru *a trăi* în raportul a trăi – a scrie. Se deosebea radical de Proust, care în această privinţă, a ales literatura, văzând în ea soluţia mântuirii. Dacă citim fără suspiciune profesiile de credinţă ale lui Holban, înţelegem că literatura a îndeplinit pentru el o funcţie de exorcizare a unor obsesii care, dintr-un motiv sau altul, nu s-au putut exterioriza în alt mod.

[3] Emil Gulian, *Doi ani de la moartea lui Anton Holban*, Universul literar, XLIII, nr. 3, p. 1
[4] Eugen Lovinescu, *Bietu`Anton*, Vremea, X, nr. 472, p. 5
[5] R. M. Alberes, *L`aventure intellectuelle du XX-eme siecle*, Paris, Editions Albin Michel, 1969
[6] Anton Holban, *Călătoriile lui Cassanova*, Vremea, VIII, nr.392, p. 8

Într-un interviu din *Reporter*, în 1934, Holban declara: ”*Se vede că nu sunt un om de litere înnăscut, căci dacă aș avea o ocazie de a pleca la capătul lumii, sau de a asculta tot timpul muzică, n-aș mai scrie un rând …*”[7]. Un an mai târziu, în *Facla* spunea cam același lucru: ”Pentru mine literatura nu constituie o funcție vitală. Și dacă aș avea ocazia să călătoresc într-un peisagiu frumos, nu m-aș gândi să port foaia de hârtie după mine”[8]. Câteva luni mai târziu, în același an (1935), făcea o precizare care ar putea părea bizară sau extravagantă, având în vedere că vine din partea unui scriitor: ”Am mai spus-o, nu-mi place literatura. Nu mai găsesc în ea nici un motiv de orgoliu. Scriu pentru că n-am ceva mai bun de făcut. Regret că n-am avut destul curaj să plec în lume”[9]. În ciuda acestei ”împotriviri” la literatură, Holban i-a violat secretele fiind încă adolescent, compunând un volum de versuri și a continuat să scrie până înainte de moarte, conștient, chiar dacă nu a declarat-o, că era pentru el singura modalitate de a înfrunta timpul. În definitiv, literatura a fost pelicula sensibilă pe care i s-au imprimat clipele de viață. Literatura a dat posibilitate de manifestare eului său imaginar și real, profund și superficial de aproximare a misterelor vieții și morții (”Nu mă hotărăsc să mă duc spre moarte, ca o definitivă potolire, ci numai imaginez povești cu fantome …”)[10].

III. În căutarea unui profil

”Stilul este o stare sufletească. Fiecare se exprimă fatal în concordanță cu neliniștile lui”[11], declara Anton Holban, dând noțiunii de stil sensul de substanță a operei. Suspectând acrobațiile stilistice în gol de o diminuată intelectualitate și integritate scriitoricească, Holban observa ironic în legătură cu asocierea Ionel Teodoreanu – Aldous Huxley, comisă uneori: ”Adică apropiați un autor care nu scrie un rând fără observații precise și chinuri personale și altul care imaginează la birou, ușor visător, dar deplin sănătos”[12]. La antipodul ”omului deplin sănătos”, facil fabricant de imagini, se situează imaginea scriitorului veritabil care în viziunea lui Holban trebuie să satisfacă trei condiții:

1. să aibă seriozitatea de a observa ce se petrece în jurul său;
2. să se familiarizeze cu marile modele, deci altitudine intelectuală;
3. să aibă curajul de a privi adevărul în față cu orice risc și de a-l transcrie.

Autenticitatea reprezenta pentru Holban captarea trăirii, a ”chinului personal” în stare genuină, evitând pe cât posibil orice falsificare ”literară”. Tzvetan Todorov consideră situația naratorului care știe mai puțin decât personajele sale ca fiind chiar specifică romanului secolului nostru. Astfel că povestitorul se transformă într-un martor care nu știe nimic și nici nu vrea să știe. Totuși, relevă pe bună dreptate Todorov, ”l`objectivité n`est pas aussi absolue qu`elle se voudrait”[13].

În jurnalul holbanian nu se confruntă mai multe perspective, ci mai multe ipoteze ale unicei perspective, aceea a eului narator și personaj în același timp.

Scriitorul nu a ascuns publicului și criticii sursa autobiografică a operei sale, cu riscul de a lăsa impresia unei conștiințe artistice simpliste. Indiscreția are un caracter programatic la Holban. În măsura în care ține de tehnica autenticității, indiscreția autobiografică devine o convenție literară. Recursul autobiografic are și o valoare terapeutic-morală, de exorcizare a dezastrelor sufletești prin evocarea și descrierea lor. Drama biologică inculcând un acut

[7] Anton Holban, *Pseudojurnal*, Editura Minerva, București, 1978, p. 185
[8] N. Car(andino), *Anton Holban scrie din imitație, din orgoliu, din răzbunare*, Facla, XV, nr. 1311
[9] Anton Holban, *Mi-am petrecut vilegiatura în orașul copilăriei mele*, Rampa, 1935, nr. 5311, p. 1
[10] Anton Holban, *Scatiul și stăpânul său*, O., II, p. 220
[11] Anton Holban, *Marcel Proust, Câteva puncte de vedere,* O, III, p. 164
[12] Idem, *În marginea lui Huxley*, O, III, p. 34
[13] Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire, Communications*, nr. 8, 1966, p. 142

sentiment al perisabilității impune autobiograficul ca urgență în ordinea reflectării artistice, așa cum a mărturisit scriitorul nu o dată: ”Mi se pare viața prea scurtă ca să joc un rol care nu-mi aparține și să nu fiu sincer cu orice risc”[14].

Biografismul pedestru în interpretarea critică i-a displăcut însă lui Anton Holban. Eul empiric, eul artistic al scriitorului și universul ficțiunii nu se confundă.Holban întreprinde această disociere: ”autorul a rămas stăpân pe destinele lui Sandu” precizează în *Testamentul literar*. În *Ioana* se referea de asemenea la abaterea operei de la stricta realitate: ”Orice scriitor, cât de sincer ar fi, își aranjează suferințe reale”. În corespondența sa afirmă că ”între literatură și realitate este totuși o deosebire; nimeni nu va îndrăzni să mă socoată deplin sincer” (*Pseudojurnal*).

Autobiograficul sau sinceritatea în sine nu au valoare estetică. Intrate în circuitul operei se supun logicii ei inerente. În această ordine de idei trebuie menționată respingerea de către Holban a interpretărilor tendențios biografice susținute de Octav Șuluțiu. Același critic reproșa romanului *Iona* caracterul de fișe insuficient transfigurate, dorindu-le ”înfrumusețate”[15]. *Ioana* e prea mult ”un personaj psicologic” va spune Șuluțiu, neînțelegând opțiunea prozatorului pentru romanul-jurnal și cultivarea deliberată a notației exacte pe viu, ca o nouă convenție care se opunea celor realist clasice. N-am putea să atribuim caracterul de ”reportaj psicologic” al *Ioanei* unei pure neglijențe de redactare, unei insuficiente prelucrări a observației psihologice. Nici textul în sine, elegant și șlefuit, nu ne permite această explicație, nici unele destăinuiri ale scriitorului despre geneza cărților. Romanul *O moarte care nu dovedește nimic* a fost scris în cinci ani și a rezultat din reducerea pe trei sferturi a unui caiet de patru ori mai mare decât opera finită, după cum a mărturisit Holban într-o scrisoare adresată chiar lui Șuluțiu.

Ceea ce am dori să relevăm este faptul că orientarea lui Anton Holban spre formula subiectivizată a romanului, spre *jurnal* exprimă o determinare lăuntrică, o structură temperamentală și, în ultimă instanță, o biografie. Vrem să spunem că opțiunea prozatorului nu este un simplu ecou al unor ilustre modele franceze, Gide, în primul rând, nu este o simplă reacție la îndemnul lovinescian al sincronizării. Remarcând darul portretistic al scriitorului, tot Șuluțiu considera că Holban își neglijează o importantă latură a personalității sale scriitoricești, disponibilitatea realist-obiectivă. Dacă e să dăm crezare lui Holban însuși și mai ales operei, vom cădea de acord că auto-observația și nu observarea celorlalți a constituit esența vocației sale. ”Viața pe care am trăit-o cu intensitate și extrem de anevoios îmi apare ca o aventură. Mă gândesc că s-ar putea face o transcriere pentru un roman …”, notează autorul în corespondența sa.

Viața proprie, zguduită de patetice contradicții, l-a absorbit aproape total pe prozator. Impresia la lectură a operei este aceea de colosal efort pentru dominarea unor forțe interioare centrifuge, a unor elemente psihice de distorsiune, lupta aceasta constituindu-se în veritabilul și unicul personaj al unei literaturi confesive. O literatură – expurgată de retorismul jurnalelor romantice, procedând prin detașare pe cât posibil obiectivă în cadrul subiectivității însăși. Cum am mai spus, în limbajul estetic al scriitorului circulă termeni specifici științei: precizie, exactitate, ”observația cea mai strictă”, ”nu inventez nimic”. Fantezia în definiția lui Holban însemnează ”combinarea unor fapte precise”. De aici dezideratul său stilistic perfect corespunzător unei ”ars combinatoria” și anume: ”fraza cea mai reținută posibil, căci exclamările lamartiniene îmi sunt intolerabile” (*Pseudojurnal*).

Detașarea de propria subiectivitate considerată obiect de studiu se manifestă în autoironie, teatralitate, poză cinică, cruzimea analizei ca la André Gide. Artele poetice de la Edgar Poe încoace au promovat antisentimentalismul, depersonalizarea, categoriile negative

[14] [Mihail Sebastian], *Cu d. Anton Holban despre ”Ioana”, despre Proust, despre critici*, Rampa, nr. 5105, p. 2
[15] Octav Șuluțiu, *Anton Holban ”Ioana”*, Familia, 1935, nr. 9, p. 106

prin care Hugo Friedrich încearcă să caracterizeze lirica modernă. Deromantizarea romanului este un fenomen convergent cu cel poetic.

Definitorii pentru tehnica jurnalului holbanian ni se par două aspecte:

1. considerarea observației celei mai stricte ca sursă a literaturii, de unde conceperea fanteziei ca o ”ars combinatoria”, a scriitorului ca un poeta-artifex și, deci, diminuarea rolului spontaneității;
2. înțelegerea sincerității ca o convenție a speciei și nu ca o fotografiere a experienței personale.

Convenția autenticității în literatura holbaniană se manifestă explicit și implicit. Numim modul explicit referirile directe ale naratorului la tehnica sa, comentariile sale despre romanul care se face în fața cititorului, motivul romanului în roman prin care Holban este gidian.

Astfel, în *Ioana* se referă la memoria involuntară: ”Într-o viață de câțiva ani, s-au întâmplat fatal multe evenimente. Acum aleg la întâmplare, așa cum îmi vin în memorie …”. Redactarea nu era în fond tocmai atât de supusă hazardului. Când naratorul iese din codul povestirii cu un alt prilej, în *Testament literar* recunoaște caracterul elaborat al operei: ”Pentru ca Sandu să nu-și facă mărturisirile la întâmplare, a fost munca mea cea mai grea, dar și cea mai subtilă”. Nu lipsesc nici ”intermitențiile inimii” care au făcut specificul romanului proustian. Holban a reflectat nu o dată asupra ciudățeniei memoriei, de a tezauriza fapte umile, capabile însă la un moment dat să iasă la lumină, antrenând o întreagă lume, trezind o anumită mireasmă a vieții trăite. Aleatoriul dobândește astfel prin capacitatea de a reînvia trăitul o funcție cardinală.

În nuvela *Halucinații* niște bomboane argintate dintr-o colivă actualizează o scenă din copilărie în resorturile ei intime. Are loc trezirea unui sentiment pasiv: ”Deci supărarea s-a păstrat, chiar dacă nu mai există motivul ei. (…) Crezusem că am uitat aceste gesturi, după ce mai întâi le-am disprețuit, și acum, în fața colivei, mi-am reamintit scena din copilărie, și odată cu ea și gustul de bomboane argintate.” (*Halucinații*) Avem descris aici un act de memorie afectivă, adică trezirea spontană și imprevizibilă în suflet a unor emoții vechi. Acest fel de memorie se manifestă la Holban și nu atât memoria proustiană, cum s-a spus uneori. Memoria proustiană implică transmutarea unui obiect exterior în fapt interior, imaterial. Or, în impresia imediată spiritualizarea obiectului este rară. La Proust, după cum observă Georges Poulet, nu este vorba de memorie afectivă, ci de un act spiritual autentic nou, prin care trecutul conferă prezentului autenticitate, deja-trăitul (déjà vécu) salvează trăitul. În lumea proustiană nu există Dumnezeu, dar percepția-amintire ține locul unui act de credință, remarcă criticul francez. Pentru ca prezentul să devină trecut, adultul trebuie să creadă în amintire cu energia pusă de copil în credințele sale. Luciditatea prozatorului român sfâșie magia evocatoare, aruncând mai tot timpul o lumină crudă asupra faptelor lumii, asupra deja-trăitului.

Magia evocatoare puțin specifică lui Holban, prezentă mai ales în nuvele, este înlocuită cu notația reportericească, utilitatea ei constând în degajarea originalului: (emoțiile) ”trebuie să le înregistrezi imediat, cum voi încerca eu în aceste pagini, căci altfel sau frământările de mai târziu vor înăbuși ondulațiile prime, sau indiferența te va face să nu te mai apropii cu nici o emoție de acele evenimente” (*Preludiu sentimental*). Este menționată prezența reporterului: ”Port caietul cu mine și scriu aceste note la întâmplare …” (*Bunica se pregătește să moară*), se dau detalii despre locul și timpul redactării: ”Stau și scriu aceste rânduri în pavilionul unde tante Gina vine de obicei să lucreze” [16], ”În ziua de toamnă, barca unde-mi scriu aceste note chinuite plutește lin pe Sena …” (*O moarte care nu dovedește*

[16] Anton Holban, *Bunica se pregătește să moară*, p. 321

nimic). Autenticitatea cu orice preț duce la o subliniată poză. Nici în fața mormântului Irinei naratorul nu uită de scopul său profesional.

În *Ioana* sau în *Jocurile Daniei* se menține procedeul confesiunii, dar sunt suprimate datarea și localizarea notelor, adică indicii exterior-specifici jurnalului. Dacă în *O moarte care nu dovedește nimic* se aude o singură voce, cea a lui Sandu dedublat în narator și personaj, aparițiile Irinei fiind extrem de rare, în *Ioana* alternează două voci, narațiunea rămânând constant la persoana întâi. Ioana, bucurându-se de considerație din partea naratorului, își câștigă prin spiritualitatea ei dreptul de a dialoga, care-i fusese refuzat ”neînsemnatei” Irina. În *Jocurile Daniei* auzim din nou o singură voce, Dania fiind o mare absență. Sandu o evocă mereu, o închipuie, o creează în fața ochilor noștri. Frapant este faptul că majoritatea microfragmentelor care compun romanul încep cu numele Daniei sau cu descrierea unui obiect de-al ei, a unui gest, a unei întâmplări legate de ea:

I – ”Cu frenezie m-am apropiat de Dania …”;

II – ”Tocmai pe când am cunoscut-o, Dania era pregătită …”;

III – ”Un fluierat de tren. Dania pleacă.”

IV – ”Pe când era Dania în Tirol, am încercat …”.

Începutul microfragmentelor care reiau ca un ecou repetat numele iubitei, frecvența aceluiași nume în interiorul episoadelor transmit caracterul obsesiv al sentimentelor. În general, Dania este evocată la persoana a treia. Uneori, când tensiunea emoțională atinge culmi și absența Daniei este tragic resimțită, persoanei a treia îi ia locul persoana a doua și vocativul: ”Dania, să fim numai noi doi pe aici …”; ”Dania, floare scumpă, abia aici, deasupra Cornului-de-Aur … am priceput perfect că pentru mine ești o streină”. *Jocurile Daniei* este cel mai intens afectiv roman al scriitorului, fapt care se reflectă la nivel stilistic. *Ioana*, roman al ”amorului-luptă” alternează notația de jurnal, confesiunea cu relativ întinse dialoguri scrise cu nerv, dând glas unor dramatice confruntări.

Nuvelele lui Holban desăvârșesc tehnica jurnalului. Ca și romanele, creează un timp specific al scriiturii. Urmărirea temporalității este edificatoare pentru deosebirea dintre Holban și Proust. La Proust avem de-a face cu un prodigios trecut, fără început și fără sfârșit. La Holban predominant este prezentul sau senzația de actualitate, chiar și atunci când se narează la trecut. Timpul scriiturii coincide cu timpul personajului sau este ulterior acestuia. Nuvelele debutează cu ancorarea într-un prezent uneori bine precizat. *Conversații cu o moartă* începe ca un reportaj: ”Și astăzi, 22 septembrie, ora 6 seara, (…) am ajuns la cimitir”. *Obsesia unei moarte* ne introduce în miezul unei stări acute: ”Mă obsedează tramvaiul pe care scrie **Bellu**”. *Icoane la mormântul Irinei* are mai mult decât celelalte două nuvele poezia evocării, cu predominarea verbelor la imperfect. Cu toate acestea începutul nuvelei stă sub semnul lui *acum,* constituindu-se dintr-o imagine creionată eliptic: ”Amândoi … în mijlocul munților, într-un sat. Casa noastră țărănească mai bună decât celelalte etc”. În nuvela *Chinuri*, prima propoziție cu predicatul la imperfect (”Sandu reflecta”) anunță solilocviul lui Sandu, redactat mai ales la prezent (”veghez”, ”sunt … lucid”, ”pot spune”, ”mi-e foame”, ”mi-e sete”). În această nuvelă timpul naratorului nu coincide cu cel al personajului. Solilocviul lui Sandu este încadrat de comentariile naratorului, cu predicate la imperfect, perfect simplu și compus.

Este interesant cum Holban realizează impresia de curgere inefabilă a timpului, prin preponderenta utilizare a prezentului în *Bunica se pregătește să moară.* Un asemenea efect se obține de obicei cu ajutorul imperfectului, timpul unei acțiuni trecute, infinite. Ochiul prozatorului-reporter înregistrează clipele numărate ale unui proces de translație de la viață spre moarte. Sensul de curgere ireversibilă este creat prin succesiunea de episoade care au în centrul lor câte un aspect al treptatei renunțări la viață, asistând la o progresivă îngustare a orizontului existențial. Succesiunea de episoade se combină cu reluarea leitmotivului dispariției unei lumi odată cu dispariția bunicii. La aceste două procedee se adaugă acela al

opoziției temporale: un trecut patriarhal – un prezent în demolare. Nuvela aceasta adaptează o tehnică modernă la un material tradițional de inspirație. N. Manolescu o numește cea mai moldovenească scriere a lui Anton Holban. Perspectiva reportericească este învăluită de melancolia destrămării.

Literatura lui Holban lasă la lectură impresia de elaborat și de efort pentru concentrare. Scriitorul n-a avut vocația amplelor structuri, dimpotrivă a considerat ca specie corespunzătoare aspirațiilor sale de creație, nuvela. Ba chiar punea nuvela mai presus de roman. Totuși în esență opera sa este reprezentată de cele cinci romane și de nuvele.

Prozatorul nu este străin de unele *tehnici poetice*. A și reflectat asupra lor: ”Să nu dăm niciodată toate explicațiile, să sugerăm numai” (*Testament literar*). În *Ioana* mai mult decât în celelalte romane se operează cu *simbolul* și cu *sugestia*.

Ideea finalului deschis reflectă o viziune de viață caracteristică literaturii contemporane lui Holban. Cu discontinuitatea și cu romanul neterminat Holban s-a întâlnit citindu-l pe Proust, pe Huxley sau pe Hortesia Papadat-Bencescu.

Situația finalului în opera lui Anton Holban reflectă structura ambiguă a prozatorului cu lecturi clasice și simpatii moderne. Tzvetan Todorov arată că deznodământul este punctul crucial al povestirii deoarece în absența lui povestirea și-ar pierde orice densitate etico-morală. Todorov definește deznodământul ”une véritable infraction à l′ordre précédent”[17].

BIBLIOGRAPHY

1. Adam, Jean-Michel, Le texte narratif, Paris, Editions Nathan, 1994
2. Barthes, Roland, Romanul scriiturii, Editura Univers, Bucureşti, 1987
3. Bremond, Claude, Logica povestirii, Editura Univers, Bucureşti, 1981
4. Eco, Umberto, Lector in fabula, Editura Univers, Bucureşti, 1991
5. Eco, Umberto, Şase plimbări prin pădurea narativă, Editura Pontica, Constanţa, 1997
6. Lintvelt, Jaap, Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere, Editura Univers, Bucureşti, 1981
7. Ricœur, Paul, Temps et récit, vol. II, Seuil, Paris, 1983
8. Rovenţa-Frumuşani, Daniela, Analiza discursului. Ipoteze şi ipostaze, Editura Tritonic, Bucureşti, 2005
9. Tzvetan Todorov, Les catégories du récit littéraire, Communications, nr. 8, 1966

[17] Tzvetan Todorov, *op. Cit.* , p. 151

THE PERCEPTION OF NINA'S CASSIAN POETRY IN COMMUNISM ERA

Bogdan – Dragoș Popa
PhD Student, University of Bucharest

Abstract :This abstract represents a summary of the essay called 'The Perception of Nina's Cassian Poetry in Communism Era', which is presented at the international conference 'Globalization , Intercultural Dialogue And National Identity ', held from 23rd-24th May 2020 at " Dimitrie Cantemir " University of Târgu Mureș.
This essay presents my dissertation about the writer Nina Cassian, whose poetical work is analysed in the paper 'Nina Cassian's Role in History of Romanian Literature during the Communism period'.
The title of my paper underlines that my research and contribution is only about the poetry published during the communist era in Romania, including the poetess' diary.
The gist is to reconfigure and rediscover a very special literary destiny based on a critical analyse of all the writer's work published during 1947-1985 (until she left for America) Furthermore, starting from some official and authoritative critical positions I have outlined some clear directions so that Nina Cassian' the poetical work to be correctly and fully understood. A personal touch has been added as a result of an extensive study of the feminine poetical imaginary in the poetess' work.
Moreover, besides the 'proletarian poetry ' from the period 1948 to 1955, I have examined her 'freedom poetry ' starting with 1957 until her American exile in 1985. The focus is on a systematic analyse of her retrieved poetry where we can find more expressive work.
A wide and carefully selected bibliography has been used reflecting both the poetess work and literary criticism.

Keywords: communism, poetry, femininity, retrieving, expressivity

Îmbrățișarea ideii comuniste (revizuită de scriitoare abia într-un penultim capitol din Cartea a III -a a jurnalului "Memoria ca zestre : 1985 - 2005" , sub titlul "Pe ultima sută de metri") afectează fără îndoială imaginea poetei, însă nu reușește să o compromită în totalitate. Sinceritatea adeziunii și , mai târziu , sinceritatea recunoașterii erorii contribuie la "spălarea" acestei imagini .

În legătură cu tema vastă și nefastă a comunismului în literatură , am gândit să urmăresc poezia Ninei Cassian în două ipostaze definitorii : POEZIA "ANGAJATĂ" (a angajamentului său antifascist) și POEZIA (E)LIBERALIZĂRII (angajamentul ironic anticomunist) pentru a observa că scrisul (opera) înregistrează și conversia ideologică a individului . Cea de-a treia etapă a creației sale , poezia exilului american , se va derula și ea , probabil într-un alt spațiu al lucrării de cercetare.

Rezistența și , eventual , actualitatea operei sale se pot vădi numai oferind cititorului de azi profilul ei complet .

În cadrul analizei, nu voi căuta să demonstrez ceea ce nu se poate demonstra , și anume că poeziile sale "comuniste" ar avea vreo valoare . Nici unul dintre poemele "pe linie" sau numai aluziv "comuniste" nu va mai interesa vreun cititor obișnuit , niciodată (ceea ce nu înseamnă că edițiile din opera poetei vor trebui să fie epurate) . Însă , în afara puținelor volume "depășite" , există părți mai rezistente și chiar actuale ale destul de întinsei sale creații poetice .

Există poezia ludică , poezia naturii şi mai ales poezia de dragoste - care , toate , mi se par nişte zone mai vădit actuale în creaţia sa poetică şi care pot pătrunde mai uşor decât conceptele în mintea şi în spiritul celui care le citeşte .

Acestea reprezintă , în accepţie personală , un segment mai expresiv şi mai original al operei, care ar putea revaloriza poezia Ninei Cassian dintr-o perspectivă nouă, printr-o analiză atentă şi găsirea unui nou unghi de abordare şi înţelegere . Pentru aceasta e nevoie , cum spuneam şi mai înainte , să re-descoperim imaginarul poetic , elementele alcătuitoare ale acestuia, fără a supraevalua subiectul sau a avansa în vreun fel ipoteza ori profilul unei "mari scriitoare" (ar fi poate o exagerare şi o absurditate) . Dar , la fel , e necesar să urmărim fluctuaţiile operei (spre o mai clară comprehensiune a acesteia) şi să privim mai mult înspre segmentul de poezie început cu sfârşitul anilor '50 (când apare volumul "Vârstele anului" , în 1957) şi până aproape de plecarea din ţară , pentru a recepta deschiderea unei poezii în care (se) zbate toată expresivtatea poetei (şi care a fost mai puţin comentată , în favoarea celei din ipostaza stalinistă a regimului comunist) . Iar dacă privim puţin dincolo de cadrele înguste în care era silită să se manifeste literatura în regimul comunist , putem observa în această creaţie ulterioară a poetei o asumare creatoare , personală , a dialogului cu o altă lume , cu viaţa , cu poezia .

Mergând pe linia titlului acestui referat , am considerat necesar să propun o scurtă sistematizare pe segmentul de operă acoperit de intervalul 1948 - 1983 , prin enumerarea şi descrierea celor mai importante volume de versuri din această perioadă .

În lucrarea de cercetare , această împărţire şi fragmentare a oprei , ca metodă de lucru, va dispune de o analiză exhaustivă prin care voi urmări cronologic întreaga evoluţie a poeziei scrise în perioada comunistă , din cele două ipostaze (numite printr-o sintagmă mai edificatoare) : poezia "angajată" şi poezia (e)liberalizării . În ceea ce priveşte poezia "angajată" a perioadei 1948 - 1955 , ea va fi dezbătută într-un următor referat , printr-o evaluare de ansamblu a etapei realismului socialist şi a volumelor Ninei Cassian incluse în această perioadă .

În planul acestui referat am considerat necesar să aduc în discuţie volumele semnate de autoare în perioada amintită mai sus (şi - important de menţionat - ieşirile acesteia "din linie" de cele mai multe ori), profilul scriitorului din primii ani ai realismului socialist , temele literare vehiculate , precum şi atitudinea criticii literare (optica şi calapodul critic prin care se filtrează creaţia poetică).

Bibliografia subiectului e imensă , dar ea are la noi buni cunoscători . În primul rând, s-au ocupat de aeastă perioadă criticul şi istoricul literar Eugen Negrici , în masiva lucrare "Literatura română sub comunism" , Ana Selejan (într-o serie de şase volume , acum reeditate la "Cartea Românească") , Marin Nițescu , în volumul "Sub zodia proletcultismului" din 1995, etc. Există şi alte numeroase contribuţii , unele chiar mai recente , însă vreau să mă opresc aici asupra criteriilor mai lămuritoare oferite de criticul Eugen Negrici şi a studiilor Anei Selejan , relevante pentru înţelegerea fenomenului şi conturarea unui punct de vedere personal .

Pentru a denumi mai potrivit literatura propagandistă din prima perioadă a dictaturii comuniste , critica literară a vehiculat alternativ sau succesiv două concepte , considerate nuanţat diferite : proletcultism şi realism socialist.

În volumul "Literatura în totalitarism . 1948 - 1951 . Întemeietori şi capodopere" , ediţia revizuită din 2007 , cercetătoarea Ana Selejan adaugă trei texte teoretice privitoare tocmai la noţiunile de "proletcultism" şi "realism socialist" , iar dilema asupra formulării şi folosirii celor doi termeni va fi şi ea dezbătută mai pe larg în spaţiul lucrării , având în vedere, spre exemplu , şi articolele lui Dumitru Micu despre proletcultism şi realism socialist din "Dicţionarul general al literaturii române" , coordonat de Eugen Simion , volumul V , literele P - R , Editura Univers enciclopedic , 2006 .

Pentru a înţelege poezia produsă în prima etapă a dictaturii , trebuie să privim spre "geneza" ei . Astfel , în încercarea de a defini fenomenologia acesteia (şi concepţia guvernanţilor comunişti asupra statutului literaturii şi al scriitorilor , criticul Eugen Negrici , în "Literatura română sub comunism . Poezia (I)" , propune o analiză despre „poezia partinică pornind de la principiile ei estetice aşa cum au fost formulate , s-au impus şi au evoluat ele în etapa clar conturată a stalinismului integral (1948 - 1953)”[1]. Autorul reaminteşte „sursele poeticii de partid”[2]propunând un corpus de texte teoretice , utile pentru a observa şi a defini mai bine viziunea partidului asupra poeziei . Vorbind despre „naşterea unui monstruos produs al fundamentalismului comunist : estetica roşie”[3]**,**criticul ne îndreaptă privirea (chiar şi atunci când nu se face o referire directă la poezie) spre operele celor "patru mari clasici" (Marx , Engels , Lenin şi Stalin) , completate apoi şi eventual confruntate cu cuvântările sau luările de poziţie ale unor figuri politice importante (precum L
Leon Troţki , A. Jdanov sau G. Malenkov).

Criticul şi istoricul literar îndreaptă şi (ne) îndrumă atenţia apoi spre recitirea atentă(şi obligatorie) a discursurilor unor lideri români (şi în primul rând celor ale lui Gheorghiu Dej) la congresele anilor în discuţie , deoarece acestea reprezintă cu siguranţă surse şi sinteze destul de importante în înţelegerea exactă a fenomenului (paragrafele despre literatură şi scriitori) .

De asemenea , ecouri ale aceloraşi teze se găseau şi în revistele literare ale vremii ("Contemporanul" , "Viaţa Românească" , "Flacăra" , "Tânărul scriitor" , "Steaua" , "Urzica" sau "Almanahul literar") , semnate de comentatori precum : Paul Georgescu , Geo Dumitrescu , Ovid S. Crohmălniceanu , SorinToma , Traian Şelmaru , Nestor Ignat , Horia Bratu , etc.

Criteriile de periodizare făcute de acelaşi critic şi istoric literar în amplul său volum sunt şi ele foarte importante pentru studiul poeziei "agitatorice" . Astfel , când , după 1944 , se simţea îndemnul către o poeziecare să cânte realitatea , mulţi dintre scriitori au văzut în această chemare un act sincer care trebuia săvârşit în numele unei necesităţi urgente de înnoire şi reconfigurare a registrului poetic după ani de formalism şi de exerciţiu abstract .

Ca o obligatorie schimbare la faţă a poeziei impuse în acei ani de început propagandist, criticul menţionează că "poetul progresist (căci acesta e termenul care în epocă acoperă această propensiune spre nou) se disociază , prin declaraţii ruşinate , de obscuritatea voită , de calofilie , de ermetismul inutil , de nesinceritatea tristeţilor provinciale şi de finețurile estetismului , de formele învechite ale unei spiritualităţi găunoase , de măruntele rafinamente . Şi , în aceeaşi măsură , anunţă democratizarea limbajului , reclamă reluarea legăturilor pierdute cu viaţa reală , ieşirea din izolare şi implicarea viguroasă a socialului în poezie . (...) Esenţială era , pentru cei mai mulţi , doar dorinţa de înnoire . (...) Schimbarea a venit , într-adevăr , dar în zgomot de lanţuri şi cătuşe şi , în numai câţiva ani , << concretul >> vieţii dorit de atâţia ca o ieşire din monotonia estetismului s-a preschimbat , ajustat cum se cuvine şi ambalat cu metodă , într-un argument strictamente util propagandei . Iar poezia însăşi a devenit parte din teoria politică a luptei de clasă , fiind decretată act socio - politic în slujba dialecticii progresului cu misiunea (...) de a susţine cu puterile cuvântului <<revoluţia>> . (...) Mai bine de un deceniu , ea (poezia) va avea o unică doctrină - cea oficială - şi va exclude intimismul şi viziunea individuală asupra lumii . Factorul estetic (la început ignorat sau contestat) va fi luat în seamă , dar numai în măsura în care ar putea servi partidului ."[4]

---

[1]Eugen Negrici , " Literatura română sub comunism . Poezia (I) " , Ediţia a II - a , Editura Fundaţiei PRO , Bucureşti , 2006 , p. 10 .
[2]Idem , p. 14
[3] Idem, p. 15
[4]Idem, p. 15

Această nevoie urgentă de schimbare , de re-adaptare și de re-așezare gândită asupra sectorului liric trebuia transferată (prin noile produse poetice) și asupra celor cărora le erau destinate aceste produse , adică asupra poporului : un popor re-botezat , dacă putem spune așa , prin trucurile unei arte de propagandă . Așadar , în așteptarea marilor schimbări , poezia proletcultistă trebuie înțeleasă (și interpretată) pornind de la scopul ei suprem : făurirea unui om nou , care să aibă o mentalitate schimbată radical , să fie devotat partidului și apărător ardent al idealului comunist (de aceea , propagandiștii au fost preocupați de felul cum poate produce poezia sentimente active în rândul cititorilor) . În noua luptă cu intimismul și "sentimentele sincere" (văzute ca o reminiscență dăunătoare a formalismului și individualismului burghez) , ideologia partidului "permite (poetului) să simtă și să facă să fie simțite de cititor : ură pentru dușmanul de clasă și faptele lui , simpatia și duioșia pentru cei ce vor să evolueze pentru a deveni oameni noi , de nădejde , jubilația pentru victoriile revoluției , admirația și iubirea pentru eroii clasei muncitoare și pentru conducătorii ei .(...) El trebuie să comunice atitudini clare și simple și să se ferească de sentimentele ambigue (cele care au dat , în fond , naștere marii poezii) fiindcă acestea - decretează ideologii - nu mișcă poporul și nu sunt ale poporului (care gândește și simte prin persoana poetului).

Teme precum natura și iubirea erau periculoase pentru alunecare în subiectivitate a poeților, fiind astfel (dacă nu evitate) interpretate doar prin prismă ideologică , deci politizate.

Despre noul tip de scriitor, format și promovat în prima perioadă a regimului comunist sunt foarte multe lucruri de spus (asupra lui voi întreprinde o analiză mai profundă în paginile lucrării de doctorat , precum și într-un viitor referat) . Aș dori , însă , să redau acum câteva repere de bază folosite de criticul Eugen Negrici în studiul asupra acestei perioade.

Astfel , "în viziunea sacrosanctă a partidului, scriitorul nici nu trebuie să aibă un profil psihologic și o gândire personală bine definită . E un simplu exponent și , întrucât poezia e , din punct de vedere marxist - leninist , un act social - politic colectiv , nu-și va permite să aibă o perspectivă fenomenologică . El servește , se dedică și îndeplinește o menire colectivă având drept suport cea mai înaltă concepție asupra lumii și unica adevărată . Din contribuțiile critice de etapă ale promotorilor realismului socialist (N. Moraru , M. Novicov , Mihai Gafița , Eugen Campus , I. Vitner etc.) rezultă ideea că , dacă autorul se dedică realmente cauzei , dacă satisface integral dezideratele partidului și e gata să contribuie cu toată energia la construirea socialismului , apar negreșit și frumusețile nebănuite și <<expresia artistică>> excepțională . Împlinită cu entuziasm , comanda socială ivește de la sine valori literare comuniste . Veritabilul poet partinic nu are chip și biografie sau mai bine zis se cuvine să aibă chipul și biografia poporului său intrat în zodia marilor lupte de clasă . Libertatea de creație a scriitorului devine mărginită o dată ce a înțeles necesitatea istorică . Chestiunea libertății și a individualității creatoare , presantă și capitală pentru scriitorul burghez , nici măcar nu există pentru cel comunist . Opțiunile lui sunt opțiunile partidului și este poet prin partid și cu ajutorul acestuia . Nu numai eul biografic nu are ce căuta aici , dar nici măcar eul liric , câtă vreme totul se centrează pe obiect , adică pe realitate , pe viața concretă , pe actualitatea imediată . Subiectul și subiectivitatea sunt , așadar , scoase din joc . Cel puțin teoretic . (...) Se înțelege , însă , că în plin stalinism , nu se poate vorbi decât de o afectivitate partinică , atent controlată , limitată drastic , și decât de un poet-robot - un robopoet comandat de partid și promotor al viziunii acestuia asupra tuturor compartimentelor vieții . (...) "

Concluzionând, deci, poetul era constrâns să scrie o "poezie pe înțelesul tuturor"(formula populistă cea mai des vehiculată în epocă) , având o "plajă de opțiuni" extrem de limitată .

În această etapă de violentare și coerciție a literaturii , Nina Cassian scrie productiv (și cinic !) în "stilul" proletcultist (alături de alți colegi de generație precum Maria Banuș ,

Eugen Jebeleanu , Veronica Porumbacu , Miron Radu Paraschivescu , Eugen Frunză sau Dan Deşliu) , iar poezia adunată în culegerile de versuri din această perioadă (1948 - 1955) este un rezultat pseudo-estetic sub îndrumarea partidului şi destinat , aşa cum spuneam , unui "public" credul şi uşor influenţabil , urmărindu-se schimbarea radicală a mentalităţii acestuia , crearea unui "om nou" şi , până la urmă , a unui popor nou (care să se identifice cu celelalte popoare ale Uniunii Sovietice).

Intimidată de campania declanşată împotriva ei în urma volumului de debut "La scara 1/1" din 1947 , Nina Cassian trece în extrema poeziilor realist-socialiste şi publică , începând cu anul 1949 şi până în 1955 , mai multe volume în care va sacrifica valoarea artistică în compromisul cu ideologia comunistă aflată la putere În intervalul acestor ani , Nina Cassian este intimidată de campania declanşată împotriva ei în urma volumului de debut "La scara 1/1" din 1947 , Nina Cassian trece în extrema poeziilor realist-socialiste şi publică , începând cu anul 1949 şi până în 1955 , mai multe volume în care va sacrifica valoarea artistică în compromisul cu ideologia comunistă aflată la putere . În intervalul acestor ani , Nina Cassian este unul dintre cei mai prolifici autori din generaţia sa , publicând aproape anual volume . Culegerile de versuri ale autoarei , "Sufletul nostru" şi "An viu nouă sute şi şaptesprezece" - ambele publicate în 1949 - sunt "sărace în emoţii rafinate" şi încorporează "teme productive" (sintagma e o variantă personală prin care fac referire şi la temele recurente din poezia proletcultistă) precum : bucuria omului liber , dragostea de viaţă , ura împotriva reprezentanţilor morţii , natura "neostilă , integrabilă armonios procesului productiv”[5] , lupta pentru pace sau eroul sovietic (prototipul absolut al omului nou) .

Trei ani mai târziu , în 1952 , apare volumul "Horea nu mai este singur" care este aspru judecat de criticul Paul Georgescu .

Urmează apoi volumele "Tinereţe" (în 1953) şi "Florile patriei" (în 1954) . Ca şi în cazul celorlalţi poeţi , criticii vremii se întrec în a-i urmări evoluţia , schimbările pe care poeta le face de la un volum la altul , neuitând să-i reamintească despre începutul ezitant , iar acuzaţiile de reminiscenţe formaliste au continuat să-i fie aduse în continuare . În acest sens , este notabil un comentariu al criticului şi istoricului literar Valeriu Râpeanu într-un articol din "Gazeta literară" , în 1955 , care afirma despre profilul liric al autoarei că „este deosebit de interesant şi semnificativ . Rămasă o perioadă apreciabilă de timp prizoniera formalismului , manifestat mai ales în volumul <<La scara 1/1>> , aspru criticat , la momentul apariţiei , de către presa de partid , Nina Cassian s-a eliberat totuşi greu de pe aceste poziţii . Până la urmă , datorită ajutorului eficace primit , poeta a izbutit să îndrepte creaţia sa pe drumul sănătos al realismului socialist”[6]

În studiul său "Literatura în totalitarism . 1949 - 1951" , autoarea Ana Selejan menţionează că în anul 1949 , gazetele literare ale vremii vor fi umplute de poezie , "căci e moda poemului încă vreme de doi ani de-acum încolo . Cu marea disponibilitate a inspiraţiei , cu o lejeritate stilistică şi mai extinsă , grijulii în a fi pe gustul <<poporului>> , poeţii scriu necontenit menţionează că în anul 1949 , gazetele literare ale vremii vor fi umplute de poezie , „căci e moda poemului încă vreme de doi ani de-acum încolo . Cu marea disponibilitate a inspiraţiei , cu o lejeritate stilistică şi mai extinsă , grijulii în a fi pe gustul <<poporului>> , poeţii scriu necontenit , în funcţie de priorităţi : întâi despre ce se cere , apoi despre ce se cuvine . Se cere , deci , să fie cântat partidul , planul , ogorul , canalul , furnalul , omul nou . (...) În <<Scânteia>> publică puţini poeţi , de obicei nume consacrate : Maria Banuş , Dan Deşliu , Veronica Porumbacu , Nina Cassian , A. Toma.”[7]

---

[5]Eugen Negrici , ibidem , p 22

[6]Valeriu Râpeanu , " Nina Cassian : << Versuri alese >> " , în " Gazeta literară " , nr. 24 / 16 iunie 1955 , apud Ana Selejan , " Literatura în totalitarism . 1955 - 1956 " , p. 145

[7]Ana Selejan , " Literatura în totalitarism . 1949 - 1951 " , Editura Thausib , Sibiu , 1994 , p. 40 - 41 .

Apar acum numeroase volume de poezii la Editura pentru literatură şi artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R. (Nina Cassian publică aici cele două volume amintite mai înainte - "Sufletul nostru" şi "An viu nouă sute şi şaptesprezece") . Încă de pe acum , critica de partid a vremii îi observă autoarei unele devieri sau ieşiri "din rând" şi îi reproşează că nu reuşeşte să comunice unele teme de bază (spre exemplu , pacea) în spiritul şi litera partidului.

O altă ieşire "din linie" a poetei se întâmplă tot în 1949 . În studiul amintit mai sus , autoarea Ana Selejan ne îndreaptă apoi atenţia şi asupra însemnărilor şi atitudinii criticii literare privind poezia anului, de unde reiese (şi) un soi de conflict între critică şi poezie , dezvăluit de Ovid S. Crohmălniceanu în revista "Contemporanul" . Acesta pune problema raportului critică - poezie , optând pentru o interpretare principială a operei , care să încurajeze numai poezia partinică , opusă negativismului critic (care nu este oportun) sau excesivei încurajări (care poate naşte vedetism) . Astfel , criticul afirma că „în coloanele noastre s-a ridicat acum câteva numere , într-un articol , problema spinoasă a raportului dintre critici şi domniile lor , doamnele şi domnii poeţi . (...)Hotărât că d-na Cassian are toată dreptatea să subscrie la ideea <<că nu toţi poeţii sunt libelule , după cum nici toţi criticii nişte coropişniţe>>.

Conlucrarea dintre critic şi poet formulată la început rămânea o promisiune , în schimb d-na Nina Cassian îşi sfârşea articolul cu o imagine colorată ; (...) , cititorului i se sugera ideea că dacă n-ar fi criticii nişte coropişniţe , dar urechelniţe tot sunt . (...) Nu sunt puţini poeţii care se arată indignaţi de unele excese ale criticii . (...) Gâlceava dintre poeţi şi critici se sfârşeşte acolo unde critica se dovedeşte slujitoarea unor pretenţii mereu verificate de experienţa practicilor zilnice”[8]

În poezia anului 1949 , autoarea Ana Selejan menţionează deja în studiul său existenţa unor teme explorate de poeţi : tema naturii (partinice) , a muncii , a noii geografii , antiteza trecut- prezent , festivul , lupta pentru pace . Din 1950 vor fi asimilate teme noi care vizează femeia , armata , dragostea , permanenţa eroului sovietic - poezia înregistrând astfel în continuare problemele vieţii şi chipul "omului nou" .

De amintit că în 1950 , literatura pentru copii intră şi ea pe făgaşul dorit , devenind o chestiune de onoare pentru scriitori să făurească şi în acest mod soarta şi educaţia eternului "om nou" . Nina Cassian publică în acest an volumul "Nică fară frică" (un basm în versuri) , privit cu entuziasm de "Contemporanul" , "Viaţa Românească" , "Flacăra" şi premiat de stat un an mai târziu , în 1951 .

În următorul său volum "Literatura în totalitarism . 1952 - 1953" , cu subtitlul "Bătălii pe frontul literar" , Ana Selejan consemnează „intrarea în inima faptei literare , pentru a contura , tot în linii generale , imaginea altor căi de creştere , întărire şi difuzare a literaturii realist-socialiste : colecţii editoriale , biblioteci , reviste noi , emisiuni radio , fiecare cu specificul , realizările şi neîmplinirile lor”[9]

Tot cercetătoarea notează în acest studiu că „operele eficiente , cu înalt potenţial educativ , trebuiau să ajungă şi în biblioteci ; în acest sens , revista Călăuza bibliotecarului (...) trebuia să aibă un rol însemnat în propaganda cărţii”[10]

De consemnat e faptul că în anul 1952, Nina Cassian apare cu volumul "Horea nu mai este singur" , culegere de versuri care are parte de judecata critică a lui Paul Georgescu , volumul fiind considerat de acesta „o manifestare virulentă de formalism”[11].

---

[8]Ov. S. Crohmălniceanu , " Critică şi criticism " , în " Contemporanul " , IV , nr. 119 , 14 ianuarie 1949 , apud Ana Selejan , ibidem , p. 41 - 42 .

[9]Ana Selejan , "Literatura în totalitarism . 1952 - 1953 . Bătălii pe frontul literar " , Editura Cartea Românească , Bucureşti , 2008 , p. 16

[10]Idem , p. 17 .

[11]Paul Georgescu , " O manifestare virulentă de formalism " , în " Gazeta literară " , nr. 7 , iulie 1952 , apud Ana Selejan , p. 45

Poetei i se reproşează că e ruptă de realitatea realismului socialist şi că "face parte dintre aceia care nu au înţeles deplin că o coexistenţă paşnică a ideologiei clasei muncitoare şi a ideologiei burgheze , este cu neputinţă de realizat."[12] Astfel , volumul menţionat (asupra căruia mă voi opri printr-o analiză mai amplă în referatul următor) este considerat de critic „o serioasă rămânere în urmă"[13]

Critica îi reproşează des poetei o concepţie burgheză în unele versuri şi caracterul individualist ,tendinţa de izolare faţă realitate şi de popor . Aceasta reprezintă , în fond , tot o ieşire "din linie" şi , probabil , un act de curaj sau poate un caz de "evadare" .

În acelaşi volum , cercetătoarea Ana Selejan semnalează şi tentativa unor incercări de poezie cu teme evident mai "personale" cum ar fi , de pildă , poeziile de dragoste (probabil venite ca o „comandă socială"[14] , insinuează autoarea , din partea publicului mai tânăr) care să înfăţişeze o iubire împărtăşită şi victorioasă . În acest sens , Ana Selejan aminteşte despre tentativa de evadare din "obişnuit" , iniţiată de trei dintre poetele cunoscute ale vremii (Maria Banuş , Nina Cassian şi Veronica Porumbacu) - toate , într-o măsură mai mică sau mai mare , alegând prilejul unei poezii de dragoste ca o replică promptă la tendinţa tot mai mare a unor poeţi de a evita problemele vieţii personale sau de a vorbi despre ele abstract şi impersonal , în tipare gata-făcute .

Însă această încercare de "evadare" întreprinsă de cele trei poete nu a avut rezultate iar cauzele nu sunt greu de înţeles .

Un an mai târziu , în 1953 , Nina Cassian publică volumul de versuri "Tinereţe" , sub ochiul "îndrumător" al partidului .

În volumul "Literatura în totalitarism .1954 . Anul <<gloriosului deceniu>> , Ana Slejan notează că , aşa „cum era de aşteptat , anul 1954 - cel de-al zecelea an de imixtiune şi prestaţie ideologică în sfera esteticului - are o pronunţatăorientare bilanţier-festivistă . Sub toate compartimentele literaturii se trage linie şi se adună"[15].

Presa literară şi de partid contabilizează succesele scriitorilor şi aportul acestora la dezvoltarea realismului socialist . În ceea ce priveşte contribuţia scriitorilor , în cel de-al zecelea an de influenţă şi dictatură politică în literatura română , se pune tot mai mult problema definirii şi evidenţierii unor vârste literare . Astfel , Nina Cassian este încadrată , în urma bilanţului , în noua generaţie de scriitori (1947 - 1951) , alături de Maria Banuş , Dan Deşliu , Victor Tulbure , Veronica Porumbacu , Eugen Frunză , A. E. Baconsky şi alţii - generaţie considerată a fi mult mai bogată în realizări şi formată exclusiv în spiritul partidului şi a artei partinice .

În 1954 apare volumul "Florile patriei" , receptat pozitiv de gazetari , dar pe alocuri apar şi câteva comentarii care îi observă poetei mici abateri de la "estetica" realismului socialist .

În orice caz , în 1955 câţiva poeţi ating acea maturitate lirică ce îndreptăţeşte tipărirea de "Versuri alese" iar printr aceştia se află şi Nina Cassian .

Până la această dată , profilul liric al poetei este însemnat în gazetele literare de nume precum Valeriu Râpeanu , Ovid S. Crohmălniceanu sau Petru Dumitriu . Pe lângă semnalarea încă a unor deficienţe , criticul Valeriu Râpeanu afirmă că „cititorul îşi poate da seama de eforturile incontestabile pe care le-a făcut în ultima vreme autoarea pe calea unei poezii noi . (...) Există o notă dominantă a poeziilor Ninei Cassian , o trăsătură esenţială care face ca poeta să aibă în ansamblul literaturii noastre un loc bine precizat . Sentimentele , în cele mai multe dintre versurile sale , nu irump , nu capătă - în majoritatea cazurilor - o expresie

[12]Idem , p. 46 .
[13]Idem , p. 46 .
[14]Ana Selejan , ibidem , p. 261 .
[15]Ana Selejan , "Literatura în totalitarism . 1954 . Anul << gloriosului deceniu >> " , Editura Cartea Românească , Bucureşti , 2009 , p. 7 .

violentă vulcanică . (...) S-ar mai putea vorbi de Nina Cassian ca poetă a anotimpurilor , evident mai ales în ciclul <<Florile patriei>> , zugrăvite în trăsături sumare , însă expresive . (...)"[16]

Profilul trasat de criticul Ovid S. Crohmălniceanu cu privire la volumele autoarei incluse în perioada 1949 - 1955 , este destul de obiectiv și o așează pe Nina Cassian „printre poeții noștri de astăzi (...) , și versurile ei dovedesc o matură experiență artistică . Mi se pare totuși , că , învățat îndeajuns să-și distingă înclinațiile reale și să le folosească la maximum."[17]

Nu în ultimul rând , Petru Dumitriu afirmă că „prin mijloace variate , Nina Cassian exprimă în poeziile sale conținutul socialist al gândirii și simțirii unei personalități artistice ajunse la maturitate"[18].

Cu privire asupra acestui segment de operă, însemnările celor trei vor fi completate peste ani de intervenția mai justă și cuprinzătoare a lui Dumitru Micu în primul volum din "Studii , eseuri , articole . Microsinteze și micromonografii" , în care criticul și istoricul literar notează că „poeta merită laude, totuși, și nicidecum reproșuri, pentru strădania de a-și înfrumusețea elocuția : acele strădanii erau o expresie a onestității profesionale . Nu singura . Cu sau fără figuri de stil , Nina Cassian versifica impecabil, construia cu preocuparea integrării judicios proporționale a părților în întreg , căuta , în general , să valorifice în serviciul <<realismului socialist>> virtuozitățile de ordin tehnic pe care le poseda"[19]

Dar , în legătură cu greul acestei prime etape a poeziei militante, e de amintit și confesiunea poetei , așa cum apare , spre exemplu , în prefața antologiei de versuri și proză „Cearta cu haosul" din 1993 , unde autoarea amintește despre adaptarea sa forțată și „chinuită, dar parcursă cu deplină bună-credință"[20]de-a lungul acelei perioade care a costat-o „o gravă pierdere de sânge artistic , într-un amestec de adeziune și contrarietate , rele conducătoare de inspirație . (...)"[21].

În ceea ce privește evoluția poeziei după 1956 , criticul Eugen Negrici vorbește în "Literatura română sub comunism" de începutul unui „dezgheț ordonat"[22] , într-o „tentativă criticii dogmatice de reîntemeiere a realismului socialist"[23] , când , sub semnătura mai multor critici ai vremii , "apar articole de fond denunțătoare (...) [24], iar „dacă suntem atenți la ce denunță ele , putem alcătui tabloul progreselor făcute de poezie în strădania ei de a ieși din granițele activismului și partinității explicite . Se semnalează tentativele de depolitizare , de renunțare la <<mesaj>> și de revenire la temele <<minore>> , la <<intimism>> ,<<erotism>> , <<naturism>> (...)"[25]

Celor șase volume anterioare de poezii , Nina Cassian le adaugă în 1957 încă două : "Vârstele anului" și "Dialogul vântului cu marea" , revenind la o perioadă de așa-zis echilibru , când își schimbă discursul poetic .

---

[16]Valeriu Râpeanu , ibidem , apud Ana Selejan , ibidem , p. 146 - 147 .
[17]Ov. S. Crohmălniceanu , " Poezie politică " , în " Gazeta literară " , nr. 2 (96) , 12 ianuarie 1956 , apud Ana Selejan , ibidem , p. 148 .
[18]Petru Dumitriu , " Să citim împreună ... ultimele poezii ale Ninei Cassian " , în " Gazeta literară " , nr. 8 (102), 26 ianuarie 1956 , apud Ana Selejan , ibidem , p. 151 .
[19]Dumitru Micu , " Studii , Eseuri , Articole . Microsinteze și micromonografii (I) " , Editura Muzeul Literaturii Române , București , 2015 , p. 480 -481 .
[20]Nina Cassian , "Cearta cu haosul " , Editura Minerva , București , 1993 , p. VI .
[21]Idem , p. VI .
[22]Eugen Negrici , " Literatura română sub comunism " , Ediția a III -a , revăzută și adăugită , Polirom , București , 2019 , p. 242 .
[23]Idem , p. 242 .
[24]Idem , p. 242 .
[25]Idem , p. 242 .

În articolul său din 2014 în "România Literară" , criticul Nicolae Manolescu consemna , referindu-se la toată această perioadă a poetei , că „tot ce va scrie de aici înainte Nina Cassian va fi onest , moral și acceptabil literar , mai ales în poemele stăpânite de un spirit ludic (...) .”[26]

Adoptarea unei alte poetici echivalează totuși cu o revenire , cu o reîntoarcere în propriul atelier , cu o regăsire a sinelui (întoarcerea poetului la uneltele sale) . Volumul "Vârstele anului" (1957) , care începe cu un autoportret , este minuțios elaborat în cicluri poetice și cu o construcție interesantă (pe care o vor împrumuta și perfecționa poeții anilor '60) , fiind încadrat de două texte agitatorice , pentru ca în interior să coexiste poezii despre iubire și despre natură , și în care lirismul pare că se naște dintr-o tristețe a curgerii , a neîmplinirii iubirii , o tensiune a așteptării și a renunțării.

Cele două volume amintite și publicate în 1957 au stârnit aprobarea unanimă a criticilor și au beneficiat de cronici literare semnate de nume cunoscute .

Astfel , Ion Vitner remarcă „luciditatea introspecției” [27] , iar Georgeta Horodnică „sentimentele discrete ale omului , iubirea , farmecul ascuns al vieții lui”[28].

Interesantă este mai ales cronica lui Perpessicius la volumul "Vârstele anului" , care amintește de „virtuțile proteiforme ale poeziei Ninei Cassian”[29] și conține o observație mai profundă , probabil cea mai bună evaluare a poeziei autoarei la acea dată , intuind că „fermitatea acestei temelii (poezia cetățenească) n-ar fi fost posibilă fără jertfa propriei sale inimi”[30].

Mult timp , poeta renunță la sine , la sinceritatea (crudă) a confesiunii , și chiar în volumele de la începutul anilor '60 ea se regăsește cu greu .Începând deci cu această etapă de reideologizare a literaturii , dacă putem spune așa, din 1957 și până înspre 1964 (când se resimțea o anume libertate în actul creării) , se conturează - direct , sugestiv sau în tăcere - un drum mai expresiv în poezia autoarei .

În volumele publicate de-a lungul anilor '60 - "Spectacol în aer liber . O monografie a dragostei" (1961) , "Să ne facem daruri" (1963) , "Disciplina harfei" (1965) , "Sângele" (1966), "Destinele paralele" (1967) și "Ambitus" (1969) - sunt condensate , mai ales , sensibilitățile poetice ale discursului îndrăgostit . Prin volumele ultimelor decenii ale comunismului din România (când poeta începe să se maturizeze , să se dezmeticească din visul pseudo-romantic al comunismului ideal și să înghită tot mai greu minciunile propagandei de partid) , scriitoarea se reabilitează prin luciditatea și sinceritatea confesiunii , prin ironie sau prin unele excentricități de limbă , reușind să depășească traumele autoacuzării devenită reflex.

Volumele "Recviem" și "Marea conjugare" (1971) , faimosul "Lotopoeme" (1972) , "Suave" (1977) , "Viraje" (1978) , "De îndurare" (1981) , "Numărătoarea inversă" și "Jocuri de vacanță" (1983) , în care autoarea - așa cum notează în prefața antologiei "Cearta cu haosul" - este "pe rând , sau în același timp , poetă a dragostei , senzuală , cerebrală , consemnatoare de aspecte cotidiene , festivă , gravă , ludică (...) ”[31] , dau nota unei poezii feminine diverse , într-un continuu dialog cu viața și a cărei tematică poate fi urmărită și înțeleasă prin infuziunea majoră a două coordonate / elemente de bază : dragostea și jocul.

Pe tot acest segment de operă - care vizează poezia mai expresivă și mai originală a Ninei Cassian , constituind un adevărat material de studiu în scopul redescoperirii autoarei -

---

[26]Nicolae Manolescu , " O poetă (aproape) uitată " , în " România Literară " , nr. 6 / 2014 , apud Florea Firan , " Nina Cassian - versuri " , Scrisul Românesc , Craiova , 2018 , p. 10 .

[27]Ion Vitner , " Lirism și luciditate " , în " Gazeta literară " , nr. 41 / 17 octombrie 1957 , apud Ana Selejan , " Literatura în totalitarism . 1957 - 1958 . Ofensiva virulentă a dogmatismului " , p. 152 .

[28]Georgeta Horodnică , " Nina Cassian : << Vârstele anului >> " , în " Viața Românească " , nr. 11 / noiembrie 1957 , p.154 , apud Ana Selejan , ibidem , p. 153 .

[29]Perpessicius , " Poezia Ninei Cassian " , în " Luceafărul ", nr. 5 / 15 septembrie 1958 , apud Ana Selejan , ibid

[30]Idem , p. 157 .

[31]Nina Cassian , ibidem , p. XI .

voi aplica , în teza de doctorat , o grilă de cercetare structurilor imaginarului liric , prin care vor fi urmărite atent elementele schimbării , nivelul discursului poetic , temele şi motivele recurente , ipostazele eului liric , alternanţa dintre "animus" şi "anima" (! fără a îndrepta în vreu fel cercetarea spre un disccurs despre feminism) - toate alcătuind astfel o "sistematică a poeziei"[32]

Rezumând , consider că numai printr-un efort de re-cunoaştere şi de re-evaluare în toate zonele operei scrise de Nina Cassian în perioada comunistă se poate recrea portretul unui talent expresiv , o "energie artistică"[33] (termen folosit de criticul şi istoricul literar Eugen Negrici într-o "Notă despre noua ediţie" a "Literaturii române sub comunism" din 2010) care şi-a orientat întreaga capacitate transformatoare (tot) înspre poezie şi care s-a întors mereu la uneltele sale , un potenţial estetic pe care regimul comunist nu l-a ucis în definitiv .

Prin modificarea percepţiei şi descoperirea unor mecanisme noi de interpretare se poate contribui (şi) la îmbunătăţirea imaginii sale critice , arătând că unele volume de versuri pe care poeta le-a plăsmuit mai pot fi citite şi astăzi . Iar astfel , e mai limpede a descoperi rostul unui scriitor care vine dintr-o generaţie greu încercată şi care , paradoxal , nu a renunţat şi a mers mai departe într-un dialog continuu cu Poezia . Atât cât a putut şi a fost posibil , efortul acestei generaţii pentru mersul înainte al poeziei nu poate fi trecut cu vederea .

Din rândul acestei generaţii face parte deci şi Nina Cassian , scriitoare a cărei trecere prin istoria literaturii române este imposibil de evitat , dincolo de momentele sale tari şi momentele sale slabe .

Şi , ca un ultim argument al incursiunii întreprinse în studiul literaturii române din perioada comunistă , m-aş opri la excursul pe care îl face criticul Eugen Negrici asupra specificului acestei etape şi care rămâne încă unul actual ,,în cazul în care dorim să aflăm care sunt perspectivele acestei literaturi , cum va răspunde probei timpului când încă de pe acum o bună parte a ei e ilizibilă . Va mai putea ea oare trezi un interes oarecare odată cu schimbarea brutală a orizontului de aşteptare , odată cu evoluţia gustului , a obişnuinţelor de lectură ale noilor generaţii ? (...) Va trebui să facem un efort de imaginaţie spre a descoperi un unghi nou de abordare şi de înţelegere . Avem nevoie , cred , de o modificare de percepţie , de o schimbare în direcţia spre care privim şi de un tip de valorificare fragmentară . (...) Peisajul literaturii scrise sub comunism ar putea deveni incitant (...) tocmai prin nefirescul lui , prinpovestea dramatică pe care o conţine fiecare falie şi fiecare formă de relief . Dacă am privi cu maximă atenţie (...) nu spre suprafeţele arse , ci spre ce s-a ivit din cenuşa hrănitoare a dezastrului , am remarca nu fără uimire maturizări fabuloase . (...) puţine etape ale literaturii române sunt mai ofertante ca expresivitate şi îşi pot înlocui mai uşor componenta estetică . Şi nimic nu depăşeşte , ca semnificaţie , efortul extraordinar al scriitorilor noştri de a descoperi căile şi mijloacele de funcţionare , cu cât mai puţine pierderi , a instituţiei literaturii în condiţii greu de imaginat" [34].

Astăzi , la trei decenii de la prăbuşirea comunismului , poezia română încă îi detectează pe cunoscători (care nu-s chiar puţini) cu produse artistice diverse , dar riscă , pe termen mediu şi lung , să cedeze şi ea în faţa divertismentului . Odată cu instalarea noului trend prezenteist , pentru care nimic din ce a fost înainte nu contează , va dispărea poate trecutul (şi tradiţia) . Iar fără trecut - o dovedeşte tocmai traseul acestor ultime trei decenii de libertate - nu putem exista .

BIBLIOGRAPHY

[32]Eugen Negrici , " Sistematica poeziei " , Editura Cartea Românească , Bucureşti , 1998 .
[33]Eugen Negrici , "Literatura română în comunism . 1948 - 1964 " , Cartea Românească , Bucureşti , 2010 , p. 5

[34]Idem , p. 48 - 49 .

BIBLIOGRAFIA OPEREI (SELECTIVĂ)

Cassian , Nina , " Sufletul nostru " , Editura pentru Literatură și Artă a Uniunii Scriitorilor din R. P. R. , București , 1949
" An viu nouă sute și șaptesprezece " , idem
" Horea nu mai este singur " , Editura de Stat pentru Literatură și Artă , București , 1952
" Tinerețe " , Editura Tineretului C. C. al U. T. M. , București , 1953
" Florile patriei " , idem , 1954
" Versuri alese " , Editura de Stat pentru Literatură și Artă , București , 1955
" Vârstele anului " , idem , 1957
" Dialogul vântului cu marea" , idem
" Spectacol în aer liber . O monografie a dragostei " , Editura pentru Literatură , București , 1961
" Sărbătorile zilnice " , Editura tineretului , București , 1961
" Să ne facem daruri " , Editura pentru Literatură " , București , 1963
" Disciplina harfei " , idem , 1965
" Sângele " , Editura tineretului , București , 1966
" Destinele paralele " , Editura pentru literatură , București , 1967
" Ambitus " , idem , 1969
" Recviem " , Editura Eminescu , București , 1971
" Marea conjugare " , Editura Dacia , Cluj , 1971
" Lotopoeme " , Editura Albatros , București , 1972
" Suave " , Cartea Românească , București , 1977
" Viraje " , Editura Eminescu , București , 1978
" De îndurare " , Editura Eminescu , București , Piața Scânteii 1 , 1981
" Numărătoarea inversă " , idem , 1983
" Jocuri de vacanță " , Cartea Românească , București , 1983

2. BIBLIOGRAFIA CRITICĂ (la REFERAT)

Negrici , Eugen , " Literatura română sub comunism " , Ediția a III -a , revăzută și adăugită , Polirom , București , 2019
" Literatura română sub comunism . 1948 - 1964 " , Cartea Românească , București , 2010
" Literatura română sub comunism . Poezia (I) " , Editura Fundației PRO , București , 2006
" Sistematica poeziei " , Editura Fundației Culturale Române , București , 1998
Selejan , Ana , " Literatura în totalitarism . 1949 - 1951 " , Editura Thausib , Sibiu , 1994
" Literatura în totalitarism . 1952 - 1953 " , Cartea Românească , București , 2008
" Literatura în totalitarism . 1954 " , idem , 2009
" Literatura în totalitarism . 1955 - 1956 " , idem , 2010
" Literatura în totalitarism . 1957 - 1958 " , Ediția a II -a , idem , 2013

Micu , Dumitru , " Studii , Eseuri , Articole (I) . Microsinteze și micromonografii " , Editura Muzeul Literaturii Române , București , 2015
Manu , Emil , " Generația literară a războiului " , Curtea Veche , București , 2000
Adam , Georgeta , " Imaginarul poeziei feminine" , Editura Niculescu , București , 2010
Nițescu , Marin , "Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii , eseu politologic , Humanitas , București , 1995
Lungu , Dan , " Construcția identității într-o societate totalitară . O cercetare sociologică asupra scriitorilor " , Ediția a II -a , Editura Universității " Alexandru Ioan Cuza " , Iași , 2012
Cassian , Nina , antologia " Cearta cu haosul " , Editura Minerva , BPT , București , 1993

BALKAN LEGENDS IN THE LITERATURE OF MIRCEA ELIADE AND ISMAIL KADARE. THE MYTH OF CREATION AND THE BALLAD OF THE UNDEAD BROTHER IN ROMANIAN AND ALBANIAN FOLKLORE

Daiana Ioana Radu
PhD Student, University of Bucharest

Abstract

In this paper, we will analyse Eliade 's Iphigenia, Endless column and Miss Christina and Ismail Kadare's Three Arched Bridge and Doruntine regarding the two ballads.
Kadare's Three Arched Bridge *explores the myth of creation in constructing a bridge. The author investigates a world full of superstitions. The uncontrolled river Evil Ujana opposed to the construction of that bridge. The unique solution is a human sacrifice(such as in ballad* Arges Monastery*). The model for Kadare is the Albanese ballad of the construction of castle Rozafa (citadel Shkodra). The motif of the sacrifice in name of creation appears also in playwrights* Iphigenia *and* Endless column *written by Mircea Eliade. Agamemnon (from the playwright* Iphigenia*) is put in the situation of choosing between his beloved daughter and his desires of conquest Troy. Iphigenia understands his father's desires and accepts the sacrifice because her death has a great purpose.* The endless column *represents the quest of an artist to create a masterpiece. Any creation asks a self- sacrifice from the creator.*
In Three arched bridge *exists intertextuality related to a Balkanic ballad of* Doruntine*. The ballad also appears in Romanian folklore under the name of* Voica *and represents the story about a family formed by five boys, one girl and their mother. The young brother insists that* Voica *need to marry in another country. All brothers died for various reasons. The story highlights the promise Constantin make to his mother (bring home Voica when her mother wants). In Ismail Kadare's* Doruntine *inspector Stresi investigates the strange returning home of Doruntine and the rumours that the person who brought Doruntine home was her died brother, Constantin. This theme appears also in Eliade's* Miss Christine *and Lucian Blaga's* Ressurection*.*

Key-words: creation, sacrifice, artist/ creator, *Master Manole, Voica*

I. Mitul creației în arealul balcanic

În acest studiu mitul creației va fi analizat din perspectiva baladei *Mănăstirii Argeșului* (*Meșterul Manole*) și a baladei *castelului Rozafat*. Ambele balade aparțin folclorului românesc și albanez, au în vedere credința că pentru a construi un pod, castel sau mănăstire este nevoie să se săvîrșească un sacrificiu uman. Doar în acest fel zidurile respectivei construcții nu se vor dărîma. În spațiul românesc apare și obiceiul furtului sau măsuratului umbrei unei persoane cu o trestie. Persoana a cărei umbră a fost furată urmează să moară într-un interval cuprins între trei și patruzeci de zile. Baladele din Bulgaria cunosc nenumărate variante legate de măsuratul umbrei: „ Înlocuirea jertfei umane cu îngroparea umbrei unei ființe vii (...) pare să fie de dată mai recentă. Credințele populare în privința jertfei zidirii au rămas foarte vii atît la nord, cît și la sud de Dunăre, pînă în secolul trecut. (...) La

construirea unei biserici de sat, dacă nu era zidită umbra unui om, se crăpau pereții ori se dărîma”[1] Zidirea umbrei înlocuiește sacrificiul uman. Există diferențe specifice între variantele existente ale baladei din sudul și din nordul Dunării, cu privire la ritualul sacrificării unei persoane și așezarea acesteia la temelia noii construcții.

Gheorghiță Ciocioi constată în lucrarea *Jertfa zidirii în fondul baladesc nord și sud- dunărean*. Corposul bulgaro-macedonean al baladei jertfei zidirii: „ Între cele două maluri ale Dunării, în legenda jertfei zidirii, pare să existe dincolo de mulțimea asemănărilor semnalate, diferențe semnificative în privința ritualului sacrificial. La nord de Dunăre, zidirea din glumă pare un act sacerdotal, o aducere la altar, o proscomidie, un joc cu reguli inițiatice prestabilite întîlnite în majoritatea variantelor românești.”[2] În spațiul bulgar, meșterul se preface că a scăpat inelul sub temelie și în felul acesta o roagă pe soția sa să îl aducă.

1.1 Balada *Mănăstirii Argeșului* și *balada castelului Rozafa*

Balada *Mănăstirea Argeșului* are la bază un ritual de construcție. Scenariul mitic este compus din: încercările neizbutite ale meșterilor de a construi o mănăstire, jurămîntul meșterilor, divulgarea secretului soțiilor (exceptîndu-l pe Manole), venirea Anei după ce și-a îndeplinit toate sarcinile, sacrificarea soției iubite. În balada românească un rol important îl ocupă suferința meșterului. În acest sens, cîntăreții populari au înfățișat comportamentul meșterului prin raportare la promisiunea făcută „Singur Manole nu se duce nici acasă și nici nu poate dormi, nu destăinuie taina, pentru ca el să devină eroul care să jertfească ce are mai scump pentru desăvîrșirea operei.”[3]

Tragismul baladei este dat de destinul lui Manole, care este nevoit să jertfească persoana cea mai de preț pentru el, pentru satisfacerea idealului său artistic. Dorința de creație devine asemenea unui foc interior care supune ființa meșterului. Ana întruchipează destinul căruia Manole nu i se poate sustrage. Chiar dacă în calea Anei apar nenumărate piedici, pentru a o împiedica pe aceasta să ajungă la timp, dragostea ei pentru soț o determină pe aceasta dintîi să ajungă la locul zidirii și astfel să împlinească profeția nefastă. Jertfa pentru creație este reprezentată în folclorul albanez prin intermediul *baladei castelului Rozafa* (sau al cetății Shkodra). În cazul legendei albaneze la construcția unui castel participă trei frați meșteri. Aceștia află de la un bătrîn despre ce pot face ca zidurile castelului să nu se mai năruie: sacrificarea primei soții care urma să vină cu prînzul, cea de a doua zi. Frații promit că nu vor spune nimic soțiilor lor. Ajunși acasă doar fratele mic păstrează secretul.

Ziua următoare, soacra își trimite nurorile cu mîncare la locul construcției. Nora mare și mijlocie se prefac bolnave. Astfel că doar Rozafa, soția fratelui cel mic, ajunge cu prînzul la constructori. Spre deosebire de variantele românești, unde apare zidirea în joacă, în balada albaneză Rozafa acceptă să fie zidită. Aceasta înțelege că fără jertfa ei castelul nu poate fi terminat. Castelul avea rolul de a proteja Albania de a fi cucerită. Balada albaneză insistă cu precădere pe cuvîntul dat și pe sacrificiul de bună voie al Rozafei. În privința castelui Rozafat, Richard C. Raymond concluzionează „Comforting her husband with her trembling hand, Rozafa embraces her sacrificial role, pronuncing herself ready to die in the walls. She also urges her husband and his brothers to play their role in protecting Albania”. („Mîngîindu-și soțul cu mîna sa tremurătoare, Rozafa își asumă rolul ei de sacrificiu, declarînd că este gata să își sfîrșească existența în zidurile castelului. De asemenea le cere

[1] Gheorghiță Ciocioi, *Jertfa zidirii în fondul baladesc nord și sud- dunărean*. Corposul bulgaro- macedonean al baladei jertfei zidirii, editura Tracus Arte, București, 2019, p.198.
[2] *Ibidem*
[3] Gheorghe Vrabie, *Balada populară română*, editura Academiei Republicii Socialiste România, București, p.87.

soțului și fraților să își continue munca și să protejeze Albania") [4] Rozafa le cere meșterilor să îi lase nezidit ochiul drept, piciorul drept și sînul drept (pentru a-și hrăni copilul).

1.2 *Coloana nesfîrșită. Iphigenia. Podul cu trei arce*

În *Coloana nesfîrșită* este ilustrată condiția artistului: idealul său artistic (concretizat prin coloana infinită) și sacrificiile care a-și realiza visul. Maestrul ilustrează condiția artistului, care trebuie să se sacrifice în numele creației. Sculptorul înțelege în final că lucrul cel mai de preț pe care l-a înfăptuit vreodată a fost coloana infinitului. Prin această sculptură și-a dat măsura geniului său. Nimic din ce ar mai fi putut construi ulterior nu ar mai putea să egaleze acel monument. ,,Brâncuși: Poate dacă aș avea timp le spun doar atît: că ce-am crezut la început că e un punct de plecare (arată Coloana) era, tot de la început, punctul final: alfa și omega. Mi-e teamă că n-am spus nimănui asta. Le-am spus doar că, așa cum e, și cîtă e, *Coloana nesfîrșită* e opera mea cea mai însemnată. Trebuia să fi înțeles de atunci, din 1938, că după Coloană nu mai aveam dreptul să încerc altceva. După Coloana nesfîrșită, numai tăcerea mai putea avea vreun sens."[5].

În piesa de teatru *Iphigenia,* regele grec Agamemnon regretă chemarea fiicei și încearcă să o întoarcă din drum. În același fel procedează meșterul Manole care se roagă divinității să îi întindă piedici în calea Anei, pentru ca acesta să nu mai fie nevoit să o sacrifice. Dorința de a cuceri Troia este o necesitate, un lucru esențial fără de care a Agamemnon nu se poate simți împlinit. Moira este ceea căreia nici Agamemnon și nici Manole nu pot să i se sustragă: ,, Ființa mea întreagă e năruită în durere, eu atîta știu. Și dacă am primit s-o trimit pe Iphigenia în fața jertfelnicului, am făcut-o fiindcă simțeam că nu pot face altfel ! Așa voiseră zeii, așa și nu altminteri! Am simțit asupra mea mîna mînioasă a destinului. (…) Am visat și eu cîndva dreptatea , m-am gîndit și eu de multe ori la adevăr, dar peste toate celelalte închipuirea mi-a fost furată de timpuriu de către tainica mult depărtata și bine păzita de zei Asie! Cîți ani am visat la această bogată și necunoscută Asie! Și zeii au voit ca visul tinereții mele să-mi ceară cel mai scump sînge - sîngele Iphigeniei! Visul acesta al meu nu-l voi putea adeveri decît prin cea mai cumplită durere pe care o poate îndura un muritor."[6]

Regele grec este urmărit în tulburătoare dileme: între sacrificarea fetei și cucerirea Asiei, visul său din tinerețe. Pe Meșter și pe Agamemnon îi unesc două idealuri: visul de a cuceri Asia (idealul lui Agamemnon) și construirea unei prea frumoase biserici (în cazul lui Manole). ,, Dintre personaje, Agamemnon ni se pare figura cea mai bine realizată a piesei pentru că el participă implicit la jertfă așa cum Manole, zidind-o pe Ana în baladă se auto-zidește. Zbuciumul și tribulațiile lui poartă pecetea autenticității și a unui dramatism tulburător"[7] Prin intermediul piesei de teatru se reunesc cele două balade, proprii spiritualității românești: *balada Meșterului Manole* și *Miorița*. Această chintesență populară reunește nunta - moarte, sacrificiul de sine în numele unui ideal și seninătatea în fața morții. Sacrificiul Iphigeniei trezește poporul grec, dintr-o stare de somn al spiritului. Sacrificiul Iphigeniei îl salvează pe Ahile de la o existență monotonă, care poate aspira la moartea glorioasă. Iphigenia află despre dublul oracol,care avea în vedere destinul lui Ahile. Acestuia din urmă i se prezisese ori o viață fericită în sînul familiei și o viață îndelungată, ori o moarte în plină tinerețe, dar acoperită de glorie. Iphigenia înțelege că nu îi poate cere lui Ahile să se căsătorească cu ea, deoarece acest fapt ar însemna că îi răpește dorința de a atinge gloria. Fiica lui Agamemnon, prin sacrificiul ei îi ajută pe Ahile și Agamemnon să fie cu un pas mai aproape de atingerea idealurilor lor. Mircea Eliade pare să

[4]Richard C. Raymond, ,, Albania inmured: Rozafa, Kadare and the sacrifice of the truth '', în *South Atlantic Review*, vol.71, no.4 (fall 2006), p.63, https://www.jstor.org/stable/20064784?read-now=1&refreqid=excelsior%3A622efeb627bc5aea1cc1058ecbb842a9&seq=1#page_scan_tab_contents, accesat la 03.05. 2020.

[5] Mircea Eliade, *Coloana nesfîrșită.* Teatru, editura Minerva, București, 1996, p. 164.

[6] *Ibidem*, p. 45.

[7] Elisabeta Munteanu, *Motive mitice în dramaturgia românească*, editura Minerva, București, 1982, p. 75.

le fi oferit şansa personajelor sale spre o existenţă fericită post-mortem, deoarece locul de întîlnire al Iphigeniei şi a lui Ahile nu poate fi altul decît Cîmpiile Elizee. Iphigenia se teme de moartea fără sens, însă moartea pentru un scop măreţ înseamnă că spiritul ei va locui în Cîmpiile Elizee şi nu în tărîmul umbrelor, peste care domneşte zeul Hades. Această moarte senină o apropie de logodnicul Ahile, care va muri tînăr, dobîndind gloria: ,,Căci trupul şi sufletul meu nu vor rodi pe pămînt, unde toate sunt trecătoare şi izvorîte din durere. Şi nici nu voi fi zidită la temelia unei măreţe clădiri, ca s-o însufleţesc şi să-i dau viaţă"[8] Ana (din balada Mănăstirea Argeşului) supravieţuieşte în corpul mănăstirii, ea nu moare, doar se integrează pietrei. În schimb Iphigenia, prin faptul că este sacrificată pe un altar, pentru a îmbuna zeii, ea va avea parte de o moarte fizică.

Podul cu trei arce descrie, prin intermediul cronicii călugărului Gjon, construcţia unui pod peste rîul Ujana cea Rea în Albania. La fel ca în baladele care au ca temă jertfa zidirii, pentru ca forţa de necontrolat să fie domolită este nevoie de un sacrificiu uman. Călugărul Gjon înţelege că între legenda castelului Rozafat şi podul care cere o jertfă umană este o legătură. Ismail Kadare utilizează intertextualitatea pentru a face referire în roman la *balada castelului Rozafa* şi la *balada lui Constantin şi a Doruntinei.* Ceea ce uneşte cele două balade este puterea pe care o are cuvîntul dat (besa): ,,Am început să îi povestesc legenda cetăţii Shkodra, aşa cum o auzisem şi eu de la maică-mea, cu ani în urmă. Erau trei fraţi zidari, care ridicau nişte ziduri de cetate, dar nu aveau spor, pentru că ceea ce ridicau ei ziua se năruia noaptea(...)".[9]

2. Motivul fratelui strigoi în arealul balcanic

2.1 Balada *Voica*. Balada lui *Constantin şi a Doruntinei*

Balada *Voica* şi balada lui *Constantin şi a Doruntinei* au următorul scenariu epic comun: existenţa unei familii compuse din mamă, băieţi şi o singură fată. Dorinţa fetei este de a se căsători în afara comunităţii (a satului), unul dintre fraţii fetei o convinge pe mamă să accepte cererea fetei. Mama pune condiţia ca fata să fie adusă acasă, atunci cînd aceasta dintîi va avea nevoie de sprijinul fetei. Constantin promite ca va proceda întocmai. După o anumită perioadă de timp toţi băieţii mor, însă Constantin revine pe pămînt ca strigoi, ca urmare a blestemului matern: ,,- Maică Costandine,/ Nici nu te comand/ Ca pe toţi de-a rînd./ Ştii fehru, oţălu/ El să putrezească,/ Şi să mucezească/ Dar trupuşorul tău/ Să nu putrezească/ Pîn' tu mi-ai aduce/ Tot pe Voichiţa/ Mi-ai rupt inima"[10]

Constantin (din balada *Voica*) devenit strigoi îşi recuperează sora de la horă, pentru a fi înapoiată mamei şi astfel acesta să scape de blestem. Atît Voica cît şi Constantin călăresc pe cal. Păsările se miră cum de pe acelaşi cal se află deopotrivă mort şi viu: ,,Unde s-a văzut/ Şi s-a pomenit/ Ducă-şi mort pe viu?"[11] Constantin se întoarce în cimitir. Venirea Voicăi, îi pricinuieşte mamei halucinaţii legate de venirea ciumei. Voica îi arată mamei inelul de nuntă, ca semn de recunoaştere. La finalul baladei ambele femei mor.

,,Specificitatea acestui nucleu primordial derivă dintr-un vis erotic incestuos; în care fata se teme să nu fie trasă în mormînt de un strigoi, şi, luînd în considerare faptul că relaţiile de rudenie sunt esenţiale pentru mentalitatea primitivă şi pentru psihicul abisal, acest mort ar fi, de fapt, fratele ei. "[12] Legenda călătoriei mortului a fost interpretată diferit în arealul balcanic şi respectiv în Occident. În Balcani este specifică tema fratelui mort, în Occident acesta devine logodnicul mort. În Balcani fratele strigoi îşi aduce sora la casa părintească, în Occident logodnicul încearcă să o tragă pe mireasă în mormînt.

---

[8] *Coloana nesfîrşită, ed.cit,* p. 63.
[9] Ismail Kadare, *Podul cu trei arce*,traducere de Marius Dobrescu, Humanitas, Bucureşti, 2015, p.95.
[10] Constantin Mohani, *Balade populare româneşti*, editura David Litera, Bucureşti, 1997, p.53.
[11] *Ibidem,* p. 54.
[12] Gisele Vanhese, *Meridianul balcanic*, traducere de Livia Iacob editura Institutului European, Iaşi, 2017, p.83.

2.2 *Doruntine. Domnișoara Christina*

Romanul *Doruntine* începe cu investigația căpitanului Stresi referitoare la întoarcerea în Albania a Doruntinei Vranaj, căsătorită în Bohemia. Fata sosește la casa părintească după un drum lung. Aceasta (Doruntina) afirmă că a fost adusă acasă de fratele ei, Constantin. Cei nouă fii ai familiei Vranaj fuseseră uciși de ciumă (inclusiv Constantin). Doruntina înțelege atunci că a călătorit alături de un mort. Tragedia familiei Vranaj începe cu dorința Doruntinei de a se căsători în altă țară. Frații și văduva Vranaj se opun deciziei nesăbuite. Constantin este cel care vrea ca dorința surorii sale să fie îndeplinită, așa că îi promite mamei sale că o va aduce pe fată înapoi cînd mama va avea nevoie de ea.

La scurt timp după nunta Doruntinei cei nouă fii ai familiei Vranaj mor. După trei ani de singurătate, văduva Vranaj merge la cimitirul unde erau îngropați băieții familiei și îl blestemă pe Constantin că și-a încălcat promisiunea: : ,,Constantine, have you forgotten your promise to bring Doruntine back to me whenever I longed for her? (...) Now I am left alone in the world, for you have broken your promise. May the earth never receive you"[13] (Constantin, ți-ai uitat promisiunea de a-mi aduce pe Doruntina înapoi, cînd îmi va fi dor de ea? (…) Acum sunt singură pe lume, din cauză că ți-ai încălcat promisiunea. Fie ca țărîna să nu te primească").

Blestemul matern îl determină pe Constantin să revină pe pămînt ca strigoi pentru a-și duce promisiunea la bun sfîrșit. Piatra funerară devine cal. După o scurtă perioadă atît Doruntina cît și doamna Vranaj mor. La funeralii sunt tocmite bocitoare care reiau evenimentele majore ale legendei: ,,A legend is born right before our eyes. (…) Until two days ago, the songs gave little detail, but since last night, ad especially today, they have taken shape as well defined legend"(O legendă se naște chiar în fața ochilor noștri (…) Pînă acum două zile, cîntecul avea atît de puține detalii, dar pînă noaptea trecută și în special, acesta a prins contur, ca o legendă bine definită").[14]

Romanul *Domnișoara Christina* reia tema comunicării dintre vii și morți. Reîntoarcerea Christinei în lumea celor vii este rezultatul dorințelor (păcatelor) săvîrșite în timpul vieții, dar și a neacceptării familiei a morții acesteia. În acest sens doamna Moscu păstrase neatinsă camera de domnișoară a surorii sale, dar și a tabloului pictat de Mirea. Mircea Eliade a integrat în textul propriu-zis practici ale ritualui scăpării de mortul viu (destrigoire) precum străpungerea cu țărușul a inimii, folosirea fierului și a focului - purificator, basmul despre împărăteasa moartă, descîntecul de scăpare de sub influența nefastă a strigoiului. De asemenea atitudinea Christinei față de pictorul Egor amintește de modul în care Zburătorul proceda pentru a atrage fete tinere.

Distrugerea tabloului Christinei, valențele focului și ale fierului, semnifică după Giovanni Maglioco: ,,(...) Egor réclame a une fonction magique et vengereusse: D'abord le fer sert á Egor pour détruire le tableau du peintre Mirea, le double artistique, l'eidolon matériel de Christina (…) Le motif du pieu de bois ou de fer que détruit la vie du vampire ; en la fixant définitivement dans la mort du tombeau; est emprunté directement du folklore et il est devenu; aussi chez d'autre auteurs la méthode classique pour anéantir la créature de nuit" (,,Egor susține o funcție magică și răzbunătoare. Mai întîi fierul este folosit pentru a distruge tabloul pictorului Mirea, dublul artistic, eidolonul material al Christinei (...) Motivul țărușului din lemn sau fier, care distruge viața vampirului prin fixarea lui definitivă în mormînt, este împrumutat direct din folclor, și a devenit de asemenea pentru mulți autori metoda clasică pentru a distruge creatura nopții" [15]).

---

[13]Ismail Kadare, *Doruntine*, tradus din franceză Jusuf Vroni și Jon Rothchild, New Amsterdam Books, Lanham MD, New York, 1988, p.29.

[14]*Ibidem*, p.36.

[15]Giovanni Magliocco, ,, *Domnișoara Christina* by Mircea Eliade. The vampiric avatars of the anima'', în *Caietele Echinox*, vol.21, an 21, p. 235. Articol consultat la data de 4.04.2020, https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=173016.

Arheologul Nazarie este cel care descoperă legendele care circulau în sat despre Christina. De asemenea basmul despre împărăteasa moartă amintesc despre imaginarul arhaic românesc, din care își trag seva povești și basme despre aceste creaturi rătăcitoare între lumi. Sabina Fînaru constată că ,,poveștile despre viața și moartea Christinei, tabloul care o înfățișează, visele în care apare sunt ambigue, contradictorii chiar, în acord cu situația sa de ființă rătăcitoare între cele două lumi; legată de lumea terestră - prin magia eredității, a memoriei și a venerației celor trei femei, imaginea Christinei este îndemoniată, pervertită, manipulată de spaimele, de recunoștința și de admirația lor; perceperea imaginii ei astral în orizontul finit al simțurilor umane, al experienței și al cunoașterii are drept consecință secătuirea existenței, incapabilă de a-și crea propriul sens: toate personajele par capturate, fără putință de salvare, de pînza de paianjen a aceluiași vis."[16]
Molima produsă în sat este rezultatul existenței nefirești a mortului viu. Domnișoara Christina revine pe pământ, pentru a-și relua existența curmată prea devreme. Este prezentă o concepție arhaică legată de moarte. Frica legată de întoarcerea celor decedați a determinat existența a nenumărate practici de protecție. Romanul are în vedere practici de apărare împotriva strigoiului precum folosirea țărușului de lemn sau fier. Nazarie află despre legenda țesută de săteni despre cruzimea și erotismul peste limitele normale ale Christinei. Romanul ilustrează concepții thanatice ce aparțin folclorului românesc.

Concluzii

Atît Mircea Eliade cât și Ismail Kadare au examinat în operele lor elemente ce aparțin imaginarului folcloric (românesc și albanez). Aceștia au preluat baladele care ilustrează jertfa pentru creație (respectiv balada *Mănăstirea Argeșului* sau *Meșterul Manole* și balada *castelului Rozafa* (sau al *cetății Shkodra*). Ambele balade ilustrează motive comune precum: zidurile care se prăbușeau noaptea ca urmare a unei influențe nefaste, promisiunea meșterilor de a sacrifica prima soție care urma să vină cu mîncare la locul zidirii, sacrificarea soției. Ismail Kadare preia această baladă pe care o re-interpretează și actualizează. Peste un rîu de necontrolat, Ujana cea Rea, se ridică un pod. Forțele nefaste din acele locuri se opun construcției podului. La fel ca în balada populară, picioarele podului se sfărîmă, astfel că finalizarea lucrărilor este îngreunată. Unul dintre constructori, Murash Zenebisha se sacrifică pentru binele locuitorilor. Prin sacrificiul Iphigeniei, grecii pot cuceri Troia, iar tatăl său, Agamemnon își poate îndeplini visul din tinerețe - acela de a cuceri Asia. Piesa de teatru *Coloana nesfîrșită* analizează sacrificiile pe care trebuie să le facă un creator pentru a atinge perfecțiunea. Prin Coloana infinită, Brâncuși își oferă lumii opera desăvîrșită. Următoarele încercări de a crea ceva asemănător se vor dovedi copii palide ale coloanei. Pentru acesta coloana infinită întruchipează apogeul creației acestuia.
Balada fratelui mort (*balada lui Constantin și a Doruntinei, Voica*) are în vedere consecințele pe care le presupune neascultarea de părinți. Mama se opune căsătoriei fiicei în țări îndepărtate. Constantin îi face o promisiune mamei că o va aduce pe sora sa acasă. Fiul moare, dar este blestemat de mamă să nu fie primit de pământ, dacă nu o va aduce înapoi pe sora sa acasă. Constantin devine strigoi și o recuperează pe soră de la horă. După o lungă călătorie, fratele o aduce pe fată la casa părintească. Romanul *Doruntine* de Ismail Kadare insistă pe dorul pe care mama îl simte pentru fiica plecată în țări străine. Căsătoria Doruntinei în Boemia și promisiunea pe care Constantin o face determină sfîrșitul năprasnic al familiei Doruntinei. Dorintina primește să fie condusă acasă de fratele devenit strigoi. Această călătorie înseamnă că femeia își acceptă moartea. *Domnișoara Christina*, prin elementele de folclor: descîntecul, basmul despre împărăteasa moartă, ritualul care are în vedere străpungerea inimii strigoiului cu un țăruș din lemn sau fier, amintesc despre frica oamenilor de moarte și de imposibilitatea comunicării unor reprezentanți ai unor lumi diferite. Molima care ucide vitele este

[16]Sabina Fînaru, *Eliade prin Eliade*, editura Univers, București, 2002, p. 190.

rezultatul prezenței nefirești a mortului viu, pe teritoriul oamenilor. Întoarcerea strigoiului este determinată atît de greșelile din tinerețe, cît și de incapacitatea familiei de a accepta că femeia nu mai era în viață. [17]

BIBLIOGRAFIE

A. Bibliografie principală

Eliade, Mircea, *Coloana nesfîrșită*. Teatru, editura Minerva, București, 1996

Eliade, Mircea, *Domnișoara Christina*. *Șarpele*, editura Litera, București, 2011.

Kadare, Ismail, *Doruntine*,traducere de Jusuf Vroni și Jon Rothchild, New Amsterdam, Lanham MD, New York,1988.

Kadare, Ismail, *Podul cu trei arce*, traducere de Marius Dobrescu, editura Humanitas, București, 2015

B. Bibliografie critică

Ciocioi, Gheorghiță, *Jertfa zidirii în fondul baladesc nord și sud-dunărean*. Corposul bulgaro-macedonean al baladei jertfei zidirii, editura Tracus Arte, București, 2019,

Fînaru, Sabina, *Eliade prin Eliade*, editura Univers, București, 2002.

Munteanu, Elisabeta, *Motive mitice în dramaturgia românească*, editura Minerva, București, 1982.

Vrabie, Gheorghe, *Balada populară română*, editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1966.

Vanhese, Gisele, *Meridianul balcanic*, editura Institului European, Iași, 2017.

C. Antologii

Mohanu, Constantin, *Balade populare românești*, editura Litera, București, 1997.

D. Web-grafie

1) Richard C. Raymond, ,,Albania inmured: Rozafa, Kadare and the sacrifice of the truth ", în *South Atlantic Review*, vol. 71, no. 4 (fall 2006), p. 63, https://www.jstor.org/stable/20064784?read-now=1&refreqid=excelsior%3A622efeb627bc5aea1cc1058ecbb842a9&seq=1#page_scan_tab_contents, Articol accesat la 03.05. 2020.

2) Giovanni Magliocco, ,,*Domnișoara Christina* by Mircea Eliade. The vampiric avatars of the anima", în *Caietele Echinox*, vol.21, an 21, p. 235, https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=173016, articol accesat la 04.05.2020.

[17]Publicarea acestei lucrări a fost posibilă cu suport financiar oferit în cadrul proiectului ,,Educație antrenorială și consiliere pentru doctoranzi și cercetători postodoctorali în vederea asigurării transferului de cunoștințe din domeniul științelor socio-umane pe piața muncii (ATRiUM) POCU/380/6/13/123343, cofinanțat din Fondul Social Europeean prin Programul Operațional Capital Uman 2014-2020.

GUY DE MAUPASSANT. „LE HORLA" OR THE SUPERNATURAL TERROR EXPLAINED

Diana Teodora Cozma
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare

Abstract: The terror on wich Guy de Maupassant expose it to the narrative, exceeds the acute hallucination thresholds, continuously feeling the tragic anxieties. Knowing two variants both anticipated by some strangeness, with an eloquent title „Le Horla", anticipates the emergence of an entity „from beyond" who torment and choke the characters. The story introduces us, therefore, in the supernatural lab of terrors in wich the new chronological order annihilates human.

Keywords: terror, supernatural, strange, mystery, entity

Deşi cariera lui literară a acoperit numai un deceniu(1880-1890), Guy de Maupassant rămâne unul dintre cei mai importanţi scriitori francezi ai secolului, un veritabil precursor al povestirii moderne şi un maestru al fantasticului. Specificul povestirilor lui Maupassant îşi extrage sursele dintr-o experienţă personală din trecut, perioadă în care, maestrul suferind de nervozitate, încearcă să se sinucidă. Fantasticul prelevat de către scriitor în nuvelele fantastice este de sorginte psihologică, acestanedorind să caute explicaţii neapărat raţionale, ci să cultive efectele anormale ale acestora. Criticul Paul Morand afirmă următoarele: „Cu cât Maupassant înaintează mai mult în fantastic, cu cât înaintează mai mult în ireal, cu atât el descrie mai îndeaproape realitatea, realitatea sa proprie, căci din ce în ce mai mult povestirile sale sunt alcătuite din observaţii pe care le face cu cea mai mare exactitate pe el însuşi"[1].

Nuvela lui Maupassant intitulată „Le Horla" reprezintă imaginea terorii absolute în naraţiune, căci în cazul acesteia, fantasticul terifiant „este nutrit nu de ceea ce se spune, ci de ce rămâne trecut sub tăcere"[2].Le Horla, va purta numele celei „mai zguduitoare nuvele fantastice despre dedublare şi demenţialitate"[3]. Cunoscând două variante, ambele anticipate de o oarecare stranietate, nuvela anticipează apariţia unei entităţi „de dincolo" care dezechilibrează şi sufocă existenţa umană. Prima versiune apărută în 1886, păstrează tiparul nuvelelor lui Ann Radcliffe, încercând să ne ofere o explicaţie raţională, ceea ce teoreticienii ar numi „supranaturalul explicat" aparţinător secolului XVIII.

Aparent, simplistă, dar cu o încărcătură greoaie, prima versiune a nuvelei se deschide cu imaginea doctorului Marrande: „cel mai cunoscut medic, un ilustru şi eminent psihiatru, îi rugase pe trei dintre confraţii săi şi pe cei patru savanţi, specialişti în ştiinţe naturale, să vină să petreacă o oră cu el, la sanatoriul pe care îl conducea, pentru a le prezenta unul dintre pacienţii săi"[4].Prezentându-le un caz deosebit de ciudat şi îngrijorător pe care l-a întâlnit în cariera sa de medic, acesta le face cunoştinţă cu clientul pe care îl invită în sanatoriul groazei. Pacientul pe care multă vreme doctorul Marrande, l-a considerat nebun, este gata să se

[1]Paul Morand apud Irina Mavrodin, *Moarta îndrăgostită. Proză fantastică franceză*, volumul III, Editura Minerva, Bucureşti, 1982
[2] Cătălin Ghiţă, *Deimografia.Scenarii ale terorii în proza românească*, Institutul European, Iaşi, 2011, p.58
[3] Sandra Radian, *Maupassant între realism şi fantastic*, Editura Albatros, Bucureşti, 1979, p.10
[4] Guy de Maupassant, *Nuvele Fantastice*, Editura Prietenii Cărţii, Bucureşti, 2000, p. 221.

confeseze tuturor şi să demonstreze contrariul: „Mai încolo, o să vedeţi cu toţii că am judecata la fel de sănătoasă şi de clarvăzătoare ca a dumneavoastră, asta din nefericire pentru mine, pentru dumneavoastră şi pentru întreaga omenire”[5].

Prezentându-şi liniar traseul biografic, pacientul începe prin a-şi scoate în evidenţă vârsta, afirmând că are patruzeci şi doi de ani. Aducând mai apoi, detalii ce ţin de toponimie, pacientul menţionează că locuia la una din moşiile pe care acesta le deţinea, situată pe malul Senei, la Biessard, în apropiere de Rouen. Vânatul şi pescuitul, cele mai vechi îndeletniciri se numără printre pasiunile pacientului,reliefându-se aici un posibil raport: cel al călăului – victimă şi al vânătorului – vânat.

Pe măsură ce personajul face relatări absolut obişnuite legate de viaţa sa personală, ajunge să aducă în discuţie o serie de evenimente stranii, inexplicabile şi care pun presiune asupra conştiinţei sale: „Deci, toamna trecută s-a împlinit un an de când, pe neaşteptate, am fost cuprins de nişte tulburări ciudate, inexplicabile. La început, era ca un soi de nelinişte nervoasă care mă ţinea treaz nopţi întregi, o surescitare care mă făcea să tresar şi la cel mai mic zgomot. Eram din ce în ce mai prost dispus. Mă înfuriam dintr-o dată, fără motiv. Am chemat un doctor, care mi-a recomandat bromură de potasiu şi duşuri”[6].

Ororile metafizice la care este supus personajul sunt inexplicabile, asistăm parcă la o dedublare a eului, o revoltă şi o stare de nelinişte interioară, care nu are leac. Chinurile la care este supus pacientul nu au tratament medicamentos. Coşmarurile se adâncesc. Realitatea este contaminată cu germenii maladivului, pacientul imaginându-şi că este asasinat, simţind totodată durerea provocată de instrumentul torturii, care-i periclitează dreptul la viaţă. „Imaginaţi-vă un om care doarme, care este asasinat şi care se trezeşte cu un cuţit în beregată; şi care horcăie acoperit se sânge, şi care nu mai poate să respire, şi care o să moară, şi care nu înţelege – iată!”[7]

Întâmplările stranii îşi continuă cursul lor mai puţin firesc, personajul fiind pus parcă la o serie de farse care nu au o explicaţie plauzibilă. Apa care dispare periodic din sticlă, trezeşte suspiciuni macabre, însuşi naratorul mărturisind: „În timpul nopţii, am avut iarăşi una din acele groaznice treziri despre care v-am mai pomenit. Am aprins lumânarea, pradă unei înspăimântătoare nelinişti şi, vrând să mai beau o dată, mi-am dat seama cu stupoare că sticla mea era goală. Nu puteam să-mi cred ochilor! Ori cineva intrase în camera mea, ori eram somnambul!”[8].

Repetabilitatea acestui eveniment straniu are efecte devastatoare asupra minţii eroului, deoarece în următoarea seară, acesta mărturiseşte că a vrut să repete această experienţă stranie: „În seara următoare am vrut să fac aceeaşi experienţă. Am încuiat uşa cu cheia, pentru a fi sigur că nimeni nu va putea intra la mine. M-am culcat şi m-am trezit ca-n fiecare noapte. Cineva băuse toată apa pe care o văzusem , cu ochii mei, cu două ore mai devreme… Cine băuse apa? Eu, fără îndoială, şi totuşi credeam că eram sigur că nu mă mişcasem în timpul somnului meu profund şi dureros”[9].

Pentru a se convinge că nu este el autorul acestor acţiuni inconştiente, hotărăşte să pună lângă cana cu apă, o sticlă de vin bordeaux vechi, o cană de lapte despre care personajul mărturiseşte că are o anume oroare, precum şi nişte prăjituri cu ciocolată, pe care le adoră. Dacă vinul şi prăjiturile au rămas neatinse, nu acelaşi lucru se întâmplă cu apa şi laptele, lichide care au dispărut fără urmă. Entitatea, „niciodată nu s-a atins de lucrurile solide, compacte, şi nu a băut nici un alt lichid decât laptele proaspăt şi, mai ales, apă”[10].

---

[5] *Ibidem, p.222*
[6] *Ibidem, p.223*
[7] *Ibidem*
[8] *Ibidem,p.224*
[9] *Ibidem*
[10] *Ibidem,p.225*

Nesiguranța și îndoiala sfâșietoare rămân în sufletul protagonistului chiar și după toate aceste șiretlicuri realizate conștient, căci, acesta își pune continuu semne de întrebare, iar răspunsurile descoperite sunt tot la fel de ambigue: „Nu eram, oare, eu cel care mă trezeam, fără să fiu conștient de ce fac, și beam chiar lucrurile pe care le uram, fiindcă simțurile mele, amorțite de acel somn somnambulic, s-ar fi putut modifica, ar fi putut să-și fi pierdut din repulsia obișnuită și să fi dobândit gusturi diferite?”[11]. Se recurge astfel, la o nouă șiretenie, de data aceasta împotriva avatarului său, prin acoperirea tuturor obiectelor, „care ar fi trebuit în mod obligatoriu să fie atinse”[12], și, prin mânjirea buzelor și a mustății cu mină de plumb. Dat fiind faptul că aceeași experiență s-a repetat și de această dată, în conștiința personajului se naște acel sentiment de pierzanie absolută, ajungând să-și pună într-un final cea mai înfricoșătoare și terifiantă întrebare: „Cine era, deci, acolo, în fiecare noapte, alături de mine?”[13]. Tortura continuă la care este supus atât în regimul diurn, cât și în cel nocturn, se transformă treptat într-o halucinație, care alimentează groaza și spaima nebună, mintea nemaiștiind dacă suferă de o resetare monstruoasă sau dacă ceea ce se întâmplă este aievea. Escaladarea în vis, ruperea de realitate, nerecunoașterea propriului eu, sunt doar câteva trăsături specifice acestui tip de proză terifiantă.

Apariția entității, anunțată prin titulatura *el,* își face subit apariția pe fotoliul care părea gol, iar încercarea de a-l prinde devine imposibilă: „…ca să-l prind, ca să-l apuc, dacă așa ceva ar fi fost cu putință…Dar fotoliul, înainte să-l fi atins eu, se răsturnă ca și cum cineva fugea din fața mea; lampa căzu și ea și se stinse, cu sticla spartă; iar fereastra, brusc deschisă ca și cum un răufăcător ar fi împins-o pentru a se scăpa, se lovi de piedică…Ah!”[14].

În cele din urmă, ființei nevăzute i se atribuie un nume: „L-am botezat Horla”[15], fără a avea vreo explicație plauzibilă. Spaima personajului se accentuează și este supusă neîncrederii, căci, după cum mărturisește și acesta, poate fi ucis în orice clipă: „Zi și noapte aveam senzația, certitudinea prezenței acestui vecin de nedefinit, precum și siguranța că-mi va lua viața, oră cu oră, minut cu minut”[16]. Incapacitatea de a-i face vizibilă prezența este exasperantă, lumina puternică fiind singura purtătoare de valențe mesianice, singura sursă care conduce la eliminarea răului metafizic: „aprindeam toate luminile din cameră ca și cum, în această lumină puternică, aș fi putut să-l descopăr…În cele din urmă l-am văzut….Nu mă credeți.Totuși l-am văzut”[17].

Imposibilitatea reflectării propriului chip în oglindă, anulează ideea existenței persoanei a doua, și întărește convingerea că demonicul este prezent pretutindeni. Frica de a nu-ți putea vedea propriul chip este ucigătoare, regăsirea sinelui și identificarea individului cu sinele este periclitată, ființa umană aflându-se într-o cădere continuă.

Teama de nevăzut și de necunoscut se materializează în această entitate necunoscută, capabilă de omucidere și devine un pact satanic alimentat de individ: „Cine este Horla? Domnilor, este cel pe care-l așteaptă Pământul, după om!Cel care vine să ne detroneze, să ne supună, să ne îmblânzească și să se hrănească, poate, cu noi, după cum noi ne hrănim cu bouri și cu porci mistreți”[18].

A doua versiune, din 1887, fiind și cea definitivă merită cu atât mai mult să fie analizată. Aceasta va replasa în centru, luând forma unui jurnal „(abrupt și sumar, însă

[11] *Ibidem*
[12] *Ibidem*
[13] *Ibidem*
[14] *Ibidem,p.228*
[15] *Ibidem*
[16] *Ibidem*
[17] *Ibidem*
[18] *Ibidem, p.231*

elocvent tocmai grație lacunelor), subiectivitatea cvasi-maladivă a unui narator implicat și non-omniscient, care contaminează irepresibil psihicul lectorului”[19].

Titlul nuvelei *Le Horla*, aparent simplă onomatopee lipsită de sens este foarte sugestivă pentru natura ambiguă a misteriosului personaj care-l torturează psihologic pe narator. Desigur, numele Horla, afirmă Cătălin Ghiță este compus din „morfemele hors(afară) și la(acolo)”, fiind vorba, așadar, despre o entitate de dincolo, despre o esență ontologică, ce eludează percepția comună. Nuvela debutează cu o însemnare din 8 mai „o zi admirabilă”, fără evenimente stranii, prozatorul reușind să zugrăvească pe parcurs, un tablou supranatural care va fi pus treptat în scenă. Jurnalul patologic dezvăluie după câteva zile, mai precis în 12 mai, starea maladivă de care suferă protagonistul: „De câteva zile am puțină febră; mă simt bolnav sau mai curând trist”[20]. Prin urmare, eul este contaminat de germenii maladivului, iar starea de euforie inițială dispare sub zodia întunericului și a spaimelor. Stările contradictorii atrag temeri pe care nimeni nu le poate explica, așa-numitele „influențe misterioase care schimbă în descurajare fericirea noastră și în deznădejde încrederea noastră în viață”[21].

Lucrurile pe care nu le vedem sunt mult mai înspăimântătoare decât cele palpabile, tangibile. Până și aerul fiind nematerial poate avea puteri necunoscute care ne influențează negativ. Starea de dezolare, pierzanie este pusă sub semnul unor multiple semne de întrebare. La întrebarea „De ce?”, personajul nu reușește să găsească răspunsul, căci este mistuit de focul deznădejdii. Voioșia este înlocuită de nenorocire , căldura sufletească se preschimbă în fiorul rece al morții care zguduie nervii și întunecă sufletul. Se insistă pe aceeași idee a necunoscutului, autorul pornind de la premisa că tot ceea ce se află sub necunoscut, transmite mai mult decât ceea ce vedem. Sergiu Pavel Dan include nuvela *Le Horla* în tematica aparițiilor supranaturale, datorită „intruziunii unei ființe invizibile, nedefinite”[22].

Pe fondul unor insomnii declanșate după câteva zile(18 mai), apar presentimentele unei boli periculoase, cu simptome severe, iar consultul medical nu poate fi amânat. Se recomandă dușurile reci și bromura de potasiu, dar „anxietatea îndelung distilată răbufnește; starea de expectativă, de întâmpinare a unor primejdii indefinite, dar iminente devine tot mai puternică(25 mai)”[23]. Necontabilizându-se schimbări, personajul mărturisește: „Starea mea într-adevăr este bizară. Când se apropie seara, mă cuprinde o neliniște de neînțeles, ca și cum noaptea ar ascunde pentru mine o teribilă amenințare”[24]. E vorba de o frică irezistibilă care anihilează orice raționament, o frică instalată treptat în sufletul personajului, care prinde rădăcini, mistuie, persecută și torturează. Somnul devine o pedeapsă atunci când este întrerupt de vise care zguduie și îngrozesc, el fiind călăul care își conduce victima în abisul groazei, fapt mărturisit de către narator: „Aștept cu groază venirea sa, îmi bate inima, îmi tremură picioarele; și tot trupul îmi tresare…Nu-l simt venind ca altădată. Acest somn perfid stă ascuns lângă mine, mă pândește și vine fără veste să-mi amorțească mintea, să-mi închidă ochii, să mă înghită”[25]. Frica de necunoscut se instalează inevitabil, neliniștile ciudate se adâncesc, ființa simțindu-se pusă în fața unui experiment în care este urmărită și studiată îndeaproape.

Crizele acute se repetă în fiecare seară, iar remediile nu ajută, deoarece sursa maladiei ține de sfera obscurului (2 iunie): „Starea mea s-a agravat din nou. Ce-oi fi având?”[26]. Nevoia

---

[19] Cătălin Ghiță, op.cit, p. 60
[20] *Le Horla* în *Moarta îndrăgostită, proză fantastică franceză, volumul III, antologie prezentată de Irina Mavrodin*, Editura Minerva, București, 1982, p.214
[21] *Ibidem, p.214*
[22] Sergiu Pavel Dan, *Fețele fantasticului: delimitări, clasificări și analize*,Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p.82
[23] Cătălin Ghiță, *op.cit.,p.61*
[24] Guy de Maupassant, *op.cit.,p.216*
[25] *Ibidem, p.216*
[26] *Ibidem, p,217*

de evadare este sinonimă cu posibilitatea unei salvări prin călătorie pentru a scăpa de mania persecuției și de urmele nefaste ale maladivului(3 iunie): „Am să plec câteva săptămâni. Sunt sigur că o scurtă călătorie mă va pune din nou pe picioare”[27].

O nouă consemnare în jurnalul obscur al bolii are loc o lună mai târziu(2 iulie), când personajul trăiește teribila iluzie a vindecării: „M-am întors. Sunt vindecat”[28]. Întâlnirea cu călugărul la Avranache care i-a povestit toate legendele locului, confirmă existența unei entități amenințătoare, care ia forma vântului și desigur, nu poate fi vizibilă. Se emit noi ipoteze despre existența pe pământ a unor ființe ascunse, acestea declanșând bănuiala că nu suntem singuri. După întoarcere, personajul simte apariția unor noi simptome, concretizându-se treptat cauza bolii (4 iulie): „Fără îndoială, m-am îmbolnăvit din nou. Am iarăși vechile coșmare. Noaptea aceasta am simțit că cineva s-a ghemuit pe pieptul meu și cu gura lipită de a mea îmi sorbea viața. Da, o sugea din gâtlejul meu ca o lipitoare. Apoi s-a ridicat, sătul, și eu m-am trezit atât de sleit, zdrobit, distrus, că nici nu puteam să mă mișc”[29]. Este firesc faptul că, avem de-a face cu o entitate sedentară, consumatoare de energie care sugrumă, persecută și se pregătește de omucidere.

În prezentarea scenelor terifiante, „Maupassant utilizează o ingenioasă tehnică a gradației. Nu întâmplător, scenele de groază se intensifică pe parcursul relatării.”[30]. În data de 5 iulie are loc o nouă întâmplare bizară, care îl face pe personaj să se întrebe dacă nu cumva și-a pierdut mințile.Ceea ce până la momentul respectiv aparținea coșmarescului, se va transforma acum în realul monstruos: „Așa cum fac în fiecare seară, încuiasem ușa; apoi, fiindu-mi sete, am băut o jumătate de pahar de apă și am remarcat fără să vreau că sticla era plină până la dopul de cristal. M-am culcat și am căzut într-unul din acele somnuri adânci și îngrozitoare din care am fost trezit, după aproape două ore, de o tresărire și mai înspăimântătoare. Închipuiți-vă că un om care doarme e atacat de un asasin și se trezește cu un cuțit în plămâni și horcăie acoperit de sânge și nu mai poate respira și trage să moară și nu înțelege de ce”[31].

Spre sfârșitul visului îngrozitor, naratorul descoperă că apa din recipient a dispărut, eveniment care se va repeta și pe data de 6 iulie: „Înnebunesc. Iar a băut cineva astă-noapte toată apa din sticlă”[32]. Patru zile mai târziu, naratorul va face un experiment în urma căruia i se va confirma dispariția lichidelor, în special a laptelui și a apei, entitatea neavând nevoie de o hrană solidă. Experiențele stranii apar una după alta, iar lucrurile care odinioară păreau normale, acum aparțin sferei anormalului. În 4 august apar certurile și conflictele între servitori: „Ei pretind că noaptea paharele se sparg în dulap….Cine o fi vinovatul? Cine-l descoperă e un isteț”[33]. Concretizarea bănuielilor continuă, eroul văzând cum o mână invizibilă a rupt o floare din grădină (6 august): „sunt sigur așa cum sunt sigur de alternanța zilelor și nopților că lângă mine se află o ființă invizibilă”[34]. Treptat această maladie este acceptată de către narator, dar pentru o perioadă scurtă, căci la data de 8 august acesta mărturisește: „Ființa nu se mai manifestă, dar o simt lângă mine, cum mă spionează, mă privește, mă pătrunde și e mai primejdioasă ascunzându-se astfel”[35].

Citind studiile lui Hermann Herestauss, doctor în filozofie și teogonie, naratorul vrea să afle destinul tuturor ființelor invizibile „care dau târcoale omului sau îi apar în vis”, însă nimic nu seamănă cu forța care îl domină: „S-ar spune că omul de când a început să

[27]*Ibidem, p.218*
[28]*Ibidem*
[29]*Ibidem, p.220*
[30] Gheorghe Glodeanu, *Între real și imaginar în proza fantastică franceză*, Editura Școala Ardeleană, p.180
[31]Guy de Maupassant, *op.cit, p.218*
[32]*Ibidem, p.221*
[33]*Ibidem, p.228*
[34]*Ibidem*
[35]*Ibidem, p.229*

gândească a presimțit și s-a temut de o ființă nouă, mai tare decât el, de succesorul său în această lume; simțindu-l aproape și neputând prevedea natura acestui stăpân, el a creat, în teroarea sa, un întreg popor fantastic de făpturi oculte, fantome vagi născute din spaimă"[36].

Instaurarea terorii primitive va anunța că domnia omului s-a sfârșit, naratorul anunțând venirea adversarului său, la fel ca și în prima variantă a nuvelei (19 august): „El a venit, El…Horla…L-am auzit; Horla…Este…Horla…a venit"[37]. Tot la această dată, naratorul este determinat să îl ucidă: „Am să-l omor", dar uciderea ființei este anevoioasă, întrucât aceasta nu poate fi atinsă. Eroul este cuprins de o dorință acută de a se proteja prin obloane de fier, fără să își dea seama că, treptat, se va autodistruge(21 august).

Jurnalul se încheie brusc, dar este susținut de aceeași tensiune narativă care satisface dorințele lectorului curios. Consemnarea din 10 septembrie marchează dorința și curajul eroului de a-și înfrunta adversarul și de a-l închide pentru totdeauna: „Eram sigur că n-a putut să scape și l-am încuiat singur, complet singur în cameră. Ce fericire! Îl întemnițasem! Am coborât alergând; am luat din salon, care se afla sub odaia mea, cele două lămpi, am vărsat tot gazul pe covor, pe mobilă, pretutindeni. Am dat foc după ce am închis marea ușă la intrare, încuind de două ori"[38]. Focul, ca element primordial, îl face pe erou să se identifice pe deplin cu împăratul roman, Nero, reușind în acest fel să își sfideze avatarul, care, până atunci era considerat indestructibil. Casa se transformă într-un rug monstruos, „un rug unde ardeau oamenii și unde ardea și El, El, prizonierul meu, Ființa nouă, noul stăpân, Horla"[39].

Katharsisul atrage după sine certitudinea înfricoșătoare că, prezența malefică, nu poate fi ucisă decât prin distrugerea propriei persoane. Sinuciderea din final trebuie privită ca un act disperat de salvare, o încercare a eroului de a se elibera de regimul diurn și nocturn al terorii. Incapacitatea de a vedea dincolo de transparență,de a distinge conturul entității, îl va conduce pe individ în mrejele nebuniei și a delirului. Omul este spulberat de germenii necunoscutului, de proprietățile invizibile pe care le posedă entitatea misterioasă, sinuciderea devenind singura și cea din urmă opțiune deschisă: „Nu…nu…fără îndoială…n-a murit, Atunci…atunci…voi fi nevoit să mă omor eu"[40].

Maupassant ne oferă în *Le Horla* „cel mai edificator document natural despre laboratorul suprem al terorii"[41], autorul reușind să facă o reificare a spaimelor sale ascunse, să cerceteze cele mai groaznice coșmaruri, să dea formă invizibilului, reușind astfel, proiectarea cineastă a unui viitor necunoscut.

BIBLIOGRAPHY

1. Dan, Sergiu Pavel, ***Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize***, Editura Paralela 45, Pitești, 2005;
2. Ghiță, Cătălin, ***Deimografia. Scenarii ale terorii în proza românească***, Institutul European, Iași, 2011;
3. Glodeanu, Gheorghe, ***Orientări în proza fantastică românească***, Editura Tipo Moldova, Iași, 2014
4. Glodeanu, Gheorghe, ***Între real și imaginar. Incursiuni în proza fantastică franceză din secolul al XIX-lea***, Editura Școala Ardeleană, 2020

[36] *Ibidem, p.232*
[37] *Ibidem, p.235*
[38] *Ibidem, p.239*
[39] *Ibidem*
[40] *Ibidem, p.240*
[41] Cătălin Ghiță, *op.cit, p.66*

5. Mavrodin, Irina, ***Moarta îndrăgostită. Proză fantastică franceză***, volumul III, Editura Minerva, București, 1982

6. Maupassant, Guy, ***Nuvele fantastice***, Editura Prietenii Cărții, București, 2000

7. Maupassant, Guy, ***Un caz de divorț, Povestiri fantastice***, Traducere de Nicolae Constantinescu, Editura Polirom, 2013

8. Radian, Sanda, ***Maupassant între realism și fantastic***, Editura Albatros, București, 1979

THE RELATIONSHIP OF SOR ÚRSULA SUÁREZ WITH HER CONFESSOR

Diana – Giorgiana Mihuț
PhD Student, University of Valencia

Abstract:The autobiographical conventual writings of the colonial American era are characterized by being writings full of contrasts and ambivalences, just like the society of those times. Apart from having elements that demonstrate that they are autobiographical writings, all the nuns sustain in their writings that they wrote "by order of the confessor".
The relationship of a nun with her confessor is a very important element that is very common in those times. Based on this relationship, the nun benefited from a position more special than the other nuns, she was more privileged and, at the same time, submissive, the confessor being considered her legal guardian. But, although it was the confessor who decided for her, the nun highlighted through her writings everything that seemed beneficial and harmful to her at that time.
Precisely for this reason, one of the main objectives of this article is to see how the relationship of a Chilean nun from the 18th century, Sister Úrsula Suárez, with her confessor was, how this relationship has influenced the work of this nun and whether it can really be considered her work as an autobiographical writing or not.

Keywords: colonial, nuns, confessor, convent, relationship

Introducción:

Las escrituras de las monjas coloniales han representado un tema de debate para los historiadores y los lingüistas, y no podemos descartar a los que tratan de defender los derechos de las mujeres. Aquella época colonial llena de contrastes, con diferencias sociales y culturales que se veían no solo entre los que eran más ricos que otros, sino que también entre las mujeres. Las mujeres del aquel período no tenían ningún derecho a defenderse o a cambiar su suerte, siendo esta última en las manos de las figuras masculinas que las rodeaban, como el padre, el esposo o si eran viudas, en la figura de un hermano o un tío. Si esta era la situación de las mujeres españolas, solo tenemos que imaginarnos la situación de una mujer que fue criolla o incluso indígena. Josefina Muriel en uno de sus libros menciona la existencia de una relación tensionada entre las mujeres españolas, las criollas y las indígenas:

> La escasez de mujeres españolas, frente a la abundancia de mujeres indígenas, crea en los principios de la colonización una serie de situaciones ilegales y forma el mestizaje basado en la violencia, que se realiza durante la Conquista y se prolonga durante la colonización, aunque en menor proporción debido a la protección real a las indígenas. (Muriel, 1974:13).

La misma idea encontramos también en la obra de Ferrús, que menciona que el "lugar social *mujer*" es el que nos remite a las características de una sociedad de Nueva España y estas características contienen la idea de "linaje, color de la piel y posición económica" (Ferrús, 2004:18), idea que afecta tanto a las mujeres como también a los hombres. En aquellos tiempos, el linaje era lo más importante. Y a partir de este linaje se podía hacer una pirámide social que muestra la posición que uno tenía en aquellos tiempos, en función de la pureza racial:

> En un mundo donde la mezcla es la regla, la pureza racial se convierte en la excepción prestigiosa. De este modo, la mujer blanca castellana o, en su defecto, criolla, se sitúa en el

> vértice de una pirámide de prestigio, donde la india de linaje noble ocupa un segundo escalón, al que le sigue el de mestiza y luego el de la mulata, para dejar en la base de esta pirámide a aquella que es considerada siempre inferior: la negra. (Ibíd.)

Precisamente debido a esta jerarquía existente, muchas mujeres españolas han decidido entrar al convento para poder desarrollar su intelecto o para escapar de estas estructuras sociales impuestas. Llegando al convento, las mujeres empezaron a desarrollar diferentes actividades de ocio y una de estas actividades que llama mucho la atención hoy en día es la escritura.

En aquellos tiempos, escribir en los conventos suponía un verdadero reto para cualquier monja. Las llamadas *vidas* eran consideradas solamente "géneros menores", géneros que eran considerados "acordes con su capacidad intelectual" (Ferrús, 2005:62). Estos escritos de vida se realizaban por mandato confesional, siendo una escritura de obediencia. La monja contaba su historia, siguiendo un esquema de otras historias de vida, en especial la de Jesús Cristo. En esa época barroca, la técnica del *imitatio* clásica era la principal para poder escribir. Los temas principales que debían ser imitados eran las vidas de santos, algunos relatos hagiográficos o como mencionamos la vida de Cristo. Así que el texto se redacta sobre una "falsilla" (Ibíd.,:63). Basándonos en esta afirmación, vamos a indagar si aparecen estos aspectos en la obra de una de las monjas más destacables del siglo XVII, sor Úrsula Suárez y cuál fue su relación con el confesor.

Sor Úrsula Suárez y su relación con el confesor

Úrsula Suárez y Escobar, o más bien Sor Úrsula Suárez es una religiosa chilena que nació en 1666 en Santiago de Chile. No tenemos muchas informaciones sobre su vida, excepto de las informaciones que podemos sacar de su única obra, *Relación autobiográfica.* Kristen Ibsen presenta que esta monja pertenece a una familia que ha sido una de las primeras familias conquistadoras de Chile y también funcionarios y comerciantes españoles (Ibsen, 2002: 50). La misma autora nos ofrece otras informaciones sobre sor Úrsula, informaciones que no son mencionadas en su obra. Ibsen nos llama la atención sobre el hecho de que sor Úrsula Suárez entró en el convento gracias a un tío abuelo, por parte del padre, don Alonso del Campo, quien era una capellanía en aquellos tiempos y quien al morir dejó en su testamento que todos sus bienes fuesen donados al convento de las Clarisas. Como una recompensa por todo lo que ha hecho para este convento, ocho personas de su familia, entre cuales era también sor Úrsula Suárez, entraron en este convento y tuvieron unas posiciones muy buenas entre las monjas.

Sor Úrsula Suárez y Escobar empezó a escribir desde una edad muy temprana. Su obra, *Relación autobiográfica*, fue escrita entre 1700 y 1730, en la que relata hechos desde su nacimiento hasta el momento que muere su segundo confesor, Tomás de Gamboa. También hay referencias a hechos que ocurrieron antes de su nacimiento, con respeto a la abuela materna, que era un personaje fundamental para la formación de la monja. El crítico Ferreccio, el que escribe también el "Prólogo" de la obra, decía que esta obra tiene la forma de la memoria, pero que no es un diario de vida, sino más bien una enumeración de hechos del pasado, formando de esta manera un discurso confesional, que no tenía el propósito de ser publicado, aunque era un aspecto muy común y habitual entre las monjas del siglo XVII y XVIII.

En el mismo prólogo, Ferreccio menciona que la obra de Sor Úrsula es más bien una rememoración de sucesos pasados, lo que lleva al concepto de hagiografía, donde se hace una selección de los eventos:

> Ahora bien, la Relación se presenta como memorias: no como diario de vida, sino como rememoración de sucesos pasados. El solapamiento cronológico que se produce entre el tramo de lo narrado y el tramo de la narración indica que el contenido es un pasado progresivo; esto es, que aumenta su caudal de materia narrable a medida que avanza en el

> curso del tiempo, hasta incorporar casos posteriores al momento del inicio del relato. No se trata, pues, de un pasado remoto absoluto congelado de una vez, como es el caso usual de las memorias, sino de un remoto puramente relativo al momento de escribir. Ello es debido al largísimo espacio ocupado por Úrsula en sentar por escrito sus piezas confesionales: casi treinta años. (Ferreccio, 1984:14)

Afirmando esto, Ferreccio nos lleva con el pensamiento de que esta obra de sor Úrsula es una autobiografía, porque cuenta con una selección de memorias en las que narra sus experiencias personales. Esta rememoración de los eventos que ocurrieron en la vida de la monja es una característica de la escritura colonial. Lavrin en uno de sus artículos menciona que este tipo de escritura religiosa refleja la "vida interior de la profesa novohispana", pero al mismo tiempo, esta reitera un aspecto que todas las monjas subrayan en sus escritos: escriben baja el orden del confesor.

Siendo personales, pero al mismo tiempo, escritos bajo mando, es un contraste que prácticamente subraya lo mencionado al principio de este artículo. Entonces como estos escritos son el producto de la relación entre el confesor y la religiosa, debemos analizar esta relación para poder entender mucho mejor los escritos.

Como hemos mencionado, en una sociedad colonial hispanoamericana del siglo XVII o XVIII, escribir autobiografías espirituales representaba un acto de obediencia a una figura masculina, que llevaba a las monjas hacia un camino de salvación del alma. Lavrin menciona que esta situación llevó a las monjas renunciar a su propiedad intelectual porque escribían por orden o inspiraciones de sus confesores (Lavrin, 1995: 157).

Esta característica de la época colonial se evidencia también por sor Úrsula, quien menciona en su obra que ella solo escribe lo que su confesor le ha pedido:

> Ya sabe vuestra paternidad cómo el sábado pasado le fui (a) hablar, 8 del corriente y día de Navidad, y que el miércoles siguiente me trajo los papeles para que escribiese, y soy tan perversa que no cumplí con puntualidad el orden de vuestra paternidad, de cuya desobediencia le pido me perdone, e imponga penitencia para que con ella tenga enmienda. Padre mío, no sé que le diga en lo qué me manda escrebir de mis niñerías, porque en mi infancia y pu(e)ricia fui peversísima. Como verá vuestra paternidad, he sido la suma de la maldad, pues aún no rayaba en mí la lus de la razón, cuando me arrastró la mala inclinación, que si ésta la Divina Providencia no la hubiera sujetado con gravísimas enfermedades, hubiera sido mi vida un desastre. (Sor Úrsula, 1984:90)

Aun así, esta escritura por obediencia se mezcla con la autodefensa de las autoras de sus obras. Esta defensa se presenta como una negación para escribir, constituyendo una desobediencia ante su confesor:

> Así por los embarasos de mi oficio, que con esta vicaría no me dejan sosegar […] no puedo estar quieta en ella, porque por instantes vienen mensajes, peticiones y negocios, que no hay sosiego para escrebir con lo que me vienen a divertir; y así van ellos como escritos sin sosiego; y mas de esto es mucha la repugnancia que para escrebir tengo, que a veces se me ofusca el entendimiento de la mala gana con que lo estoy hasiendo. Y, pues en lo dicho puede vuestra paternidad tener conosimiento si es espíritu malo o bueno, quédese lo demás al tiempo, que yo no quiero ser autor de ello (Sor Úrsula, 1984:154).

También se considera una desobediencia cuando sor Úrsula le pide al confesor que se le devuelvan los cuadernos para poder tener un control, pero sus ruegas fueron en ignoradas:

> Y lo que le [al confesor] encargo es que en leyendo éstos, me haga el favor de traerlos, que he de morir con los sacramentos […] Yo tuve bastante pena, y estando pensando en ellos, me dijeron: "Hija, ¿de qué estás triste y afligida?: todo está a mi cuidado; y empesé a estar llorando por lo que este padre conmigo ha obrado; y escribiendo esto también lo hago. (Sor Úrsula, 1984:137)
>
> A mucho me obliga la obediensia de vuestra paternidad, pues semejantes disparates me pone en aprietos que le esté escribiendo. (Sor Úrsula, 1984:149)
>
> Envíeme vuestra paternidad papel y la pluma, con las órdenes de su agrado, en que tenga el gusto de obedeserle, como tan de mi obligación, y encomiéndeme a nuestro Señor

> para que asierte a servir a su Divina Majestad y corresponder a sus beneficios, como tan obligada" (Sor Úrsula, 1984:270).

Si con el confesor tenía una relación de obediencia y al mismo tiempo, de desobediencia, en su relación con Dios, las cosas son distintas. En un artículo, Ferrús nos cuenta que sor Úrsula mantiene una relación muy estrecha con Dios, relación que se puede ver a lo largo de la obra (Ferrús, 2004: 75): "¿Por qué no me quieres y quieres a los hombres?, ¿qué me falta a mí para que hagas esto conmigo?" (sor Úrsula Suárez, pág. 176). Otro aspecto destacable que evidencia Ferrús es la cercanía entre Sor Úrsula y Dios, cercanía que es como una relación amorosa, entre esposos:

> Las experiencias de Úrsula con Dios son cálidas, goce tierno, alejado del éxtasis y el orgasmo, totalmente opuesto a esos "casamientos" que ella tanto teme. Su Dios está construido a la medida de su miedo, como inversión de su verdadero deseo, deseo que teme, pues ¿no quiere ella aquello que ha decidido burlar?, ¿no persigue la fantasía de una violación? Si a alguien Dios no colma es a Úrsula, su discurso es aséptico, apenas se aproxima a la erótica. (Ídem.)

Con respeto a la relación que sor Úrsula tiene con Dios, podemos ver que entre ellos existe un lazo muy fuerte, Dios representando el poder absoluto. Ante Él, sor Úrsula se presenta humilde y no es vengativa como pasa con los demás hombres:

> Dios de mi alma, bien sabéis vos mi corasón, que solo te quiero a vos y a éstos les estoy mintiendo: ¿no sabéis, Dios mío, que mi amor es con vos fino? Yo te prometo que ya no he de verlos, que los aborresco y nada de ellos quiero; vos sois el amor verdadero: yo lo confieso y no quisiera ofenderos" Cuando yo desía esto, me desían claro y distinto: "¿Cuándo me has de cumplir palabra que tantas veses me has dado?"; yo con el corasón apretado de dolor, le respondía: "Señor de mi alma y Dios de mi corasón, ¿qué querís que haga yo?, harto lo siento: bien veis vos mi deseo y quisiera cumplirlo; más ¿qué puedo yo, Dios mío?: osadlo vos, que sois dueño de mi corasón. (Sor Úrsula, 1984:160-161).

También encontramos un fragmento en el cual sor Úrsula le reprocha a Dios por el hecho de ser mujer, de no tener tantos derechos que el hombre:

> ¿Por qué no me quieres y quieres a los hombres?; ¿Qué me falta a mi para que hagas esto conmigo?; Yo le dije: "Dios y Señor mío, ¿no sabéis que no los quiero, que los estoy engañando y que vos solo sois mi dueño y mi amado, díjome: "Si no los quieres, ¿cómo sales a verlos y gustas de ellos?" "Eso hago –le dije- por lo mucho que les debo y por el interés que de ellos tengo; no por quererlos". "¿No soy yo dueño de todo? – me dijo-; ¿qué te faltará conmigo?" Entonses yo, con el corazón aflingido, sin saber que responder, me levanté temiendo no me apurase; entré a confesarme para olvidarme: tantas eran mis maldades, que huyía de lo que me desían y hasía como que no entendía. (Sor Úrsula, 1984:176).

Esta relación estrecha que lleva con Dios demuestra una visión teocéntrica que las religiosas mostraban en los siglos XVII y XVIII, como también admiración hacia el culto de Dios. Si por una parte con Dios la monja lleva una relación muy estrecha, por otra parte son los demás hombres, con quienes sor Úrsula Suárez juega y los engaña, siendo contadas estas experiencias como unas aventuras propias de un cuento de literatura picaresca. Sor Úrsula nos cuenta que engañaba a los hombres, los mentía, se burlaba de ellos con tal de mantener la castidad:

> Piense vuestra merced que las monjas no sabemos querer; qué es amor no lo entiendo yo; jusgan que salir a verlos es quererlos; viven engañados; que somos imágines que no tenemos más de rostro y manos; ¿no ven las echuras de armasón? pues las monjas lo mismo son, y los están engañando, que los cuerpos que ven son de mármol, y de bronse el pecho; ¿cómo puede haber amor en ellos? Y si salimos a verlos, es porque son nuestros mayordomos que nos están contribuyendo y vienen a saber lo que hemos menester. No sean disparatados... (Sor Úrsula, 1984:181)

Pero viendo como sor Úrsula juega con los hombres y sobrepasa su condición, Dios le pone unas pruebas para ver el arrepentimiento de sor Úrsula, pruebas que terminan con un castigo, castigo que sor Úrsula comenta en uno de sus cuadernos:

> ¿Qué es nada?, y desía: "Lo que ni se ve ni se palpa"... No hay palabras para decir y explicar lo que yo miraba y remiraba esta nada; y como no tiene ser no le hallaba sustancia; y como yo no la tengo en nada, conosí estaba bien comparada. Y por tres días enteros estuve conociendo mi nada, sin que esta verdad de mi mente se apartara de mi ni hubiera cosa que de ella me desviara. (Sor Úrsula, 1984:200-201).

Este castigo que Dios impuso a la monja enfatiza otra vez el hecho de que la monja y Dios tuvieron una relación de esposos, una relación en la cual se evidencia el hecho de que los hombres eran los que conducían el mundo y también en cualquier otro ámbito, sea el personal o social. Dado el hecho de que la obra de la monja es una escritura autobiográfica conventual, que se escribía a petición del confesor o confesores, se podría subrayar la siguiente pregunta: ¿Quién fue él que ordenó a sor Úrsula ese castigo? ¿Fue realmente Dios o intervino la voz del confesor? No hay que olvidar que la auto-sanción era otro elemento específico de estas escrituras autobiográficas y que también es muy presente en la obra de la monja chilena, Sor Úrsula Suárez.

Intentando responder a las preguntas y teniendo en cuenta que las características de una vida conventual colonial, podemos decir que la vida espiritual de una religiosa depende y está en manos del confesor o de su director espiritual, quienes debían ser obedecidos, siendo en los cánones de la Iglesia, la imagen física de Dios. Del confesor dependía el comienzo de la escritura, su proseguimiento y su preservación. Aunque existe la necesidad de investigar la heterodoxia de la espiritualidad de la religiosa, que tiene como móvil principal el orden de escritura, no se puede ignorar como se llega a conocer la vida de un alma elegida por Dios, un alma que prácticamente tenía que ser indagada y aprobada por el confesor. Si entre la monja y el confesor no existe una relación estrecha, que conlleva admiración y devoción hacia lo laico, no puede existir un escrito que pueda servir como un libro de enseñanzas para las demás monjas.

La visión del confesor a los ojos de las religiosas es uno de los ingredientes esenciales de las religiosas que nos abre una visión personal de los hombres que regían sus vidas. En la entera literatura femenina del siglo XVII y XVIII encontramos aspectos relevantes de la condición de la mujer, aspectos que aluden a la relación personal que ellas tuvieron con el padre espiritual, relaciones de lo más íntimas que nunca mantuvieron con ningún otro miembro del sexo masculino. Esa familiaridad es muy presente en las cartas y notas que siempre intercambiaron entre sí.

Conclusiones:

En resumen, se puede decir que aquella época colonial fue una época con muchos contrastes entre las mujeres de cada clase social, contraste que se ve también en la vida conventual. Aunque existía una jerarquía muy bien establecida entre ellas y seguían reglas impuestas por cada clase social, todas defendían mediante sus escritos el estatuto de la mujer en esa época, obedeciendo al mismo tiempo al confesor.

Aunque sor Úrsula Suárez es un ejemplo de una mujer fuerte, una mujer que engañaba a los hombres débiles, una hija rebelde, ante la presencia de Dios, presenta una relación de sumisión, relación que tuvo un papel fundamental en estas escrituras autobiográficas conventuales.

Estas escrituras autobiográficas conventuales giran en torno a un personaje femenino, el yo-monja, que relata su vida según la tradición de la hagiografía, pero utilizando la retórica del *imitatio Christi*. Esta retórica es muy común y corriente en la redacción de las autobiografías coloniales, que dice Ferrús que "se presenta por sus constantes formales como el campo de pruebas idóneo sobre el que indagar continuidades y rupturas" (Ferrús, 2005:338).

Se puede considerar que los escritos religiosos coloniales eran realizados bajo los órdenes de los confesores, tal y como lo afirma la monja, escritos en los cuales predominan los sentimientos personales de la religiosa y de su vida espiritual y diaria. Lavrin decía que esta presencia de los sentimientos son como unas "ventanas hacia el interior de las mujeres" (Lavrin, 2011:386) quienes tienen como aspiración alcanzar la perfección religiosa.

De esta manera, constituyen una vía privilegiada que nos ayuda a acercarnos de la "mentalidad" que las religiosas tuvieron, tanto como una mentalidad femenina, como también una mentalidad religiosa, laica. Estas obras contienen una voz propia, con una experiencia única, pero estas se enfrentan a las reglas que rigen la sociedad laica, reglas que deben ser obedecidas y a las cuales se deben someter.

Las relaciones entre confesores y monjas fueron muchas veces ambiguas en cuanto a que creaban tensiones de voluntad y de interpretación. Sin embargo, eran consideradas bases imprescindibles de la fe y la vocación.

En el mundo conventual novohispano del siglo XVII, pocas religiosas salieron de las fronteras espirituales definidas por la contrarreforma: obediencia, humildad, abnegación, amor al esposo y concentración en la regla o forma de llevar la vida religiosa como un elemento esencial de la vida espiritual. Si la perfección en este mundo no era alcanzable, era natural, dados los desafíos de adaptación que suponían ese mundo cristiano. Aquel mundo era dominado por hombres y, dentro de él, la mujer enamorada de la vida dedicada a Dios tuvo un espacio propio. Pero esta independencia de espíritu tenía sus límites y la voz femenina se podía oír sólo cuando solapadamente se escapaba de esos muros que les imponía las reglas de aquella época. Esos muros fueron los que les ofrecía una protección a las monjas gracias a la relación que ellas tuvieron con el confesor o director espiritual. También los podemos considerar como una protección de un mundo que estaba lleno de sentimientos, mundo que ellas al entrar en el convento tenían que dejarlo, dedicándose a una vida llena de oración y devoción.

Aunque en los períodos anteriores, no se dedicaba mucha atención a estos escritos conventuales, con el paso de los años, cada vez más y más investigadores focalizan su atención en sus escritos y han descubierto que muchos escritos se han producido, teniendo unas características comunes, escritos que muchos de ellos o se quedaron en las manos de los confesores u otras autoridades religiosas, o se han perdido gran parte de ellos.

BIBLIOGRAPHY

FERRECCIO PODESTÁ, Mario: "Prólogo" *Relación autobiográfica*, Biblioteca Nacional, Santiago, 1984.

FERRÚS ANTÓN, Beatriz: "Del cuerpo nadificado al cuerpo productivo: Teresa de los Andes y Laura de Montoya" en *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA)*, Vol. III, no. 4, 2006, Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, 2006, pp. 73 – 89. Consultado en línea en la fehca de 28.04.2017 [https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5628325]

FERRÚS ANTÓN, Beatriz: "Máscaras de cera: vida, autobiografía y retrato en el mundo conventual", *Extravío,* Valencia: Universitat de València, 2007, no. 2, pp.10 – 115. Consultado en línea en la fecha de 20.04.2017 [https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2209/1817]

FERRÚS ANTÓN, Beatriz: "Porque fuimos monjas. Mujer y silencio en el Barroco de Indias" en *La voz y la letra. Las mujeres en las conjuras de la historia*, Madrid: Arco/Libros, XVII/2.ISSN: 1130-3271, 2006, pp.59 – 76. Consultado en línea en 08.05.2017 [http://cositextualitat.uab.cat/web/wp-content/uploads/2011/03/Porque_fuimos_monjas.pdf]

FERRÚS ANTÓN, Beatriz**:** "Puesta en escena barroca: hacia una retórica femenina de la corporalidad en los siglos XVI y XVII" en VVAA, *Actas del Primer Congreso de la Asociación de Jóvenes Investigadores (Aleph)*, Valencia: Universidad de Valencia. 2004, pp.103 – 112. . Consultado en línea en la fecha de 30.03.2018 [https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5058827]

FERRÚS ANTÓN, Beatriz: "Yo-cuerpo y escritura de vida (Para una tecnología de la corporalidad femenina en los siglos XVI y XVII)" en Asensi, Manuel y Girona, Nuria (eds.): *Tropos del cuerpo, Quaderns de Filologia*, Valencia: Facultat de Filologia-Universitat de València, 2005, no. 9, pp 67-77. Consultado en línea en la fecha de 02.04.2018 [http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/31527/67.pdf?sequence=1&isAllowed=y]

FERRÚS ANTÓN, Beatriz: *Discursos cautivos: convento, vida, escritura*. Anejo no. LIII de la Revista Cuadernos de Filología. Valencia, Universitat de València – Servei de Publicacions, 2004.

FERRÚS ANTÓN, Beatriz: *Heredar la palabra: Vida, Escritura y Cuerpo en América Látina*. Valencia, Universitat de València – Servei de Publicacions, 2005

FERRÚS ANTÓN, Beatriz; GIRONA FIBLA, Núria: *Vida de Sor Francisca Josefa de Castillo. Estudio preliminar, edición crítica y notas de Beatriz Ferrús Antón y Nuria Girona Fibla.* Universidad de Navarra, Pamplona, Iberoamericana Vervuert, 2009

GIRONA FIBLA, Nuria: *MUJERES CONSAGRADAS A DIOS.DE LA COLONIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX. Úrsula Suárez: perdonando a Dios*. Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, 2006, Vol. 3, no. 4, p. 25 – 31. Consultado en línea en la fecha de 26.03.2019 [https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5628326]

GONZÁLEZ-VERA, Ruth: *Nuestras escritoras chilenas, una historia por descifrar*, Tomo I, Editores: Guerra y Vergara, Santiago de Chile, Edición Hispano-Chilena, 1992

GRACIA FRAGO, Juan Antonio: *Sobre el español de Chile: del período colonial al independiente.* En Boletín de Filología, Tomo XLV, Número 1, Universidad de Zaragoza, España, 2010, pp. 103 – 126. Consultado en línea en la fecha de 11.04.2020 [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-93032010000100004]

IBSEN, Kristine: "Theatrical devices and the liberating power of Laughter in Úrsula Suárez's ´Relación Autobiográfica´ " *Hispanófila*, 2002, no. 134, pp. 49–62. Consultado en línea en la fecha de 15.09.2019 [http://www.jstor.org/stable/43807481]

KATUNARIC, Cecilia: "La reescritura del yo-autor en la Relación autobiográfica de Úrsula Suárez", en CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains, 2016. Consultado en línea en la fecha de: 07.03.2018 [http://crimic-sorbonne.fr/actes/sal4/katunaric.pdf]

LAVRIN, Asunción, "La celda y el convento: una perspectiva femenina en el siglo XVII", en *Historia de la literatura mexicana. 2. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII,* coord. de Raquel Chang-Rodríguez, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México / Siglo XXI Editores, 2002, pp. 372-410. Consultado en línea en la fecha de: 25.03.2020 [http://www.elem.mx/estgrp/datos/162]

LAVRIN, Asunción, "Literatura conventual femenina en el siglo XVIII", en *Historia de la literatura mexicana. 3. Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del siglo XVIII,* coord. de Nancy Vogeley y Manuel Ramos Medina, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México/Siglo XXI Editores, 2011, pp. 373-396. Consultado en línea en la fecha de: 15.03.2020 [http://www.elem.mx/estgrp/datos/1306]

MARAVALL, José Antonio: *La literatura picaresca desde la historia social.* Madrid: Taurus, 1986

MATTALÍA, Sonia y ALEZA Milagros (eds): *Mujeres: escrituras y lenguajes*. En la *Cultura latinoamericana y español*, Departamento de Filología española, Facultat de Filología, Universitat de València, 1995

MYERS, Kathleen: " ´Miraba las cosas que desia´: Convent Writing, Picaresque Tales, y *Relacion autobiográfica* de Ursula Suarez." *Romance Quarterly*, 40.3, 1993, pp. 156 – 172

QUISPE-AGNOLI, Rocío: "Escritura femenina en los conventos coloniales. Control y subversión." *Mujeres Latinoamericanas: Historia y Cultura. Siglos XVI al XIX*. Casa de las Américas, Tomo I, La Habana. 1997, pp. 161-168.

QUISPE-AGNOLI, Rocío: *Espiritualidad Colonial y control de la escritura en la Relación Autobiográfica (1650-1730) de Úrsula Suárez*, Anales de Literatura Chilena. Año 2, número 2, diciembre 2011, pp. 35 – 50 Consultado en línea en la fecha de: 15.04.2018 [http://letras.uc.cl/html/6_publicaciones/pdf_revistas/anales/a2_2.pdf]

SUÁREZ Y ESCOBAR, Úrsula: *Relación Autobiográfica*. Santiago: Academia Chilena de Historia, 1984.

GLOBALISATION, INTERCULTURAL DIALOGUE AND NATIONAL IDENTITY IN THE LIFE AND WORK OF MĂRGĂRITA MILLER-VERGHY

Dorinela-Simona Dobrogeanu (Achim)
PhD Student, University of Bucharest

Abstract:Globalisation has become a daily phenomenon through the internet and other media. We have access to books, films or music from all over the world with the touch of a button. Moreover, works of valuable authors become global by being translated and so, they can be known and appreciated by people everywhere.
Mărgărita Miller-Verghy represents a particular case of bicultural identity. She was very young when her father died and she accompanied her mother to Geneva and Paris because Elena Verghy needed to finish her studies. So, at the age of 9, she already knew French, English, German and even ancient Greek. She would later read Shakespeare, Goethe and the French classics in their native tongue. In an effort to transcend cultural boundaries, after becoming a writer herself, she translated the work of Mihai Eminescu in French, thus contributing to his Europeanisation. Then, she translated for her people some works of Shakespeare, Rabindranath Tagore, Elizabeth Barrett Browning, George Meredith, Edgar Wallace, thus encouraging intercultural dialogue. Viewed as an exchange of information between representatives of different cultures, intercultural dialogue was an integral part of her life. One example is the correspondence between her and the writer Edmond de Goncourt, about literature, other branches of culture, politics, the status quo of their countries, etc. Another example is her novel "Blandina", that crosses the borders of religion, nationality and social status, by presenting the reader with a love relationship between a young catholic viscount of French origin and a poor Romanian orthodox woman. In order to engage in this dialogue, they both needed honesty, openness and a willingness to reach towards the other, but at the same time, they didn't lose their national identity in the process.
Kierkegaard considers the man "trapped" in his national individuality, tributary to his national consciousness from which he cannot escape without betraying himself. Although Mărgărita Miller-Verghy lived in France for a while, she continuously longed for Romania and returned here after completing her studies, to be the director of the Pedagogical School for Girls, a writer and a publicist in the interest of her country, which she loved immensely. Therefore, an important source of inspiration for her was folklore. Thus, some plays, such as "Afin and Dafin" and "The Two-Faced Prince" have a popular fairy tale as the starting point, the author using hypertextuality.
In conclusion, globalisation has many benefits, but also many challenges, requiring both a greater openness to a serious intercultural dialogue, which involves frequent exchanges of experience, as well as the preservation of national identity.

Keywords: globalisation, intercultural, dialogue, national, identity

Globalizarea este un fenomen în derulare zi de zi, fără ca noi să conştientizăm, graţie internetului şi altor mijloace de comunicare în masă. Avem acces la cărţi, filme sau muzică din toată lumea printr-o simplă apăsare de buton. Mai mult, operele autorilor valoroşi devin globale prin traducerea lor şi ei pot fi apreciaţi de oameni de pretutindeni. Se schimbă ideea unei culturi axate pe un spaţiu geografic fix, putându-se vorbi în viitor despre o cultură globală. Aceasta presupune o răspândire a tuturor credinţelor şi tradiţiilor dincolo de graniţele unei singure ţări. Fiecare om poate beneficia de circulaţia liberă a ideilor, păstrându-se ideea de coexistenţă paşnică a diverselor culturi. Putem vorbi astfel despre o globalizare culturală şi

nu uităm faptul că termenul de cultură nu se referă doar la arte, ci și la modul de viață, obiceiuri etc.

Un caz aparte de persoană cu identitate biculturală este scriitoarea Mărgărita Miller-Verghy, care s-a născut la Iași, în anul1865. După tată se trage dintr-un vechi neam de intelectuali, dintre care un membru, refugiat politic, se stabilește în Moldova în urma marii revoluții care a izbucnit în Polonia, în anul 1775. Căsătorindu-se cu o moldoveancă, își schimbă numele din Milewsky în Miller și religia din catolică în ortodoxă și se identifică pe deplin cu noua sa patrie. Cea mai mare influență a avut-o asupra fetei mama, Elena Verghy, cunoscută pentru rolul pe care l-a jucat în evoluția educației feminine în România, căci a înființat un liceu de fete devenit ulterior Școala Normală, apărând primele învățătoare și educatoare. Rămânând doar cu maica ei din fragedă pruncie, o însoțește pe aceasta la Geneva și la Paris, pentru ca doamna să-și definitiveze studiile. În acest mediu, micuța vorbește într-un grai străin și culege primele impresii care o vor influența toată viața. Ea acumulează încă de la vârsta de nouă ani, când majoritatea fetițelor se joacă cu păpușile, cunoștințe de greacă veche, franceză, engleză și germană, citind ulterior în original operele lui Shakespeare, Gœthe și pe cele ale clasicilor francezi. Soarta o aduce a doua oară la Geneva în perioada studiilor, când își ia licența în litere și în filozofie. Timp de patru ani, respiră atmosfera de gândire diversă a acestui oraș cosmopolit, în care se observa amestecul atâtor neamuri, atâtor limbi și atâtor religii. Aici îi apare ideea că trebuie să se închine misiunii de a duce peste granițe gloria scriitorilor noștri, atât de necunoscuți în Occident. Intră de pe atunci în aprige discuții cu studenții ruși și polonezi, care susțineau că româna este o limbă slavă. Pentru a le demonstra contrariul, le recită poezia „Și dacă ramuri bat în geam”, arătând că aproape toate cuvintele sunt de origine latină. Fiind interesată de depășirea granițelor culturale, scriitoarea de mai târziu traduce opera lui Mihai Eminescu în limba franceză, dorind să contribuie decisiv la europenizarea acestuia. Apoi, a tradus pentru poporul său unele opere ale lui Shakespeare, Rabindranath Tagore, Elizabeth Barrett Browning, George Meredith, Edgar Wallace etc, favorizând astfel dialogul intercultural. Acesta presupune, în mod obișnuit, schimbul de informații realizat între reprezentanții unor culturi diferite. Un exemplu ar fi de găsit în corespondența literară dintre Mărgărita și scriitorul Edmond de Goncourt despre literatură, alte ramuri culturale, politică, situația din țările lor etc. El este un admirator al lui Marcel Proust și îi prezintă romanul „În căutarea timpului pierdut”, accentuând importanța timpului subiectiv într-o narațiune, utilizarea sinesteziei, analepsa și faptul că acțiunea romanului modern pierde în favoarea analizei psihologice. Apreciază și faptul că protagonistul trăiește la curtea prințului de Guermantes revelația posibilității de a învinge timpul prin artă, precum și ideea că, luptându-se cu boala, autorul și-a scris opera cu scopul declarat de a învinge moartea. El observă că perspectiva victoriei creației artistice asupra timpului și a morții apare și cu ocazia prezentării morții lui Bergotte, scriitorul care își dă sufletul contemplând o operă de artă: un peisaj din Delft pictat de Vermeer. Mărgărita îi răspunde, precizând că a citit această creație care acoperă o perioadă de circa cinzeci de ani din viața autorului și că au impresionat-o amintirile copilăriei petrecute la Combray, când mama protagonistului nu putea urca în cameră să-l sărute înainte de culcare, având invitați și stările de beatitudine cauzate de contemplarea florilor și a clopotnițelor de la Martinville. A observat faptul că această parte, scrisă la persoana a treia și aparent de sine stătătoare, este legată prin multe fire de restul romanului. I-a plăcut și prezentarea iubirii stârnite de Albertine, pe care Marcel o ține captivă în apartamentul său, fiind foarte gelos și posesiv, motiv pentru care domnișoara îl părăsește. Nu s-a așteptat ca ea să moară într-un accident chiar atunci când voia să se întoarcă la iubit. Ea comentează apoi dragostea și gelozia lui Marcel, spirit frământat și problematic, care o vor urmări pe iubită și după moarte, acesta încercând zadarnic să-i reconstituie adevărata personalitate din impresii și informații disparate adunate de la toți cei care au venit în contact cu ea. Prozatoarea crede că

imposibilitatea de a cunoaşte pe deplin o altă persoană este generatoare de drame, căci gelozia lui Swann se naşte din faptul că nu o cunoaşte integral nici pe viitoarea soţie, Odette, observând doar aspecte ale comportării ei, adesea divergente, fata manifestând uneori tandreţe, alteori indiferenţă. De aceea, consideră ea, protagonistul încearcă să umple lacunele folosindu-se de imaginaţie, să dea felurite interpretări unor cuvinte spuse de iubită ori să utilizeze, pentru a-i completa portretul, părerile altora despre ea. Despre tânără, doamna Verghy spune că evoluează de la tânăra uşuratică pe care naratorul o cunoaşte în casa unchiului său la prietena lui Swann, apoi la eleganta lui soţie şi, în final (după moartea soţului), la vârstnica şi distinsa doamnă de Forcheville. După doi ani, Mărgărita îi vorbeşte într-o scrisoare despre efortul său de a înfiinţa o instituţie numită *Maison d'art*, pentru a ajuta numeroşi pictori, sculptori şi muzicieni să-şi promoveze operele, întrucât Ateneul fusese transformat în Parlament, iar cultura nu mai avea un locaş. Aflând de această iniţiativă lăudabilă, Edmond de Goncourt îi trimite şi el o sumă importantă pentru a-şi duce la îndeplinire planul măreţ de ajutorare a culturii naţionale.

Dialogul intercultural se referă şi la cooperarea dintre naţiuni sau a unor grupări aparţinând unor ţări diferite. Este întâlnit mai ales în Europa, chiar de la începutul Uniunii Europene. Acesta este şi o ţintă a mediului academic, devenind subiectul unor conferinţe şi chiar al unor cercetări care au scopul de a promova toleranţa, pacea şi respectarea identităţii naţionale a participanţilor fiecărei ţări. Dialogul poate presupune doi cercetători care aparţin unor grupări culturale diferite şi au opinii divergente în privinţa unui subiect interesant pentru ambii parteneri. Scopul prezentării va fi, evident, persuasiv, căci fiecare om vrea să-şi impună punctul de vedere, dar regulile stabilite presupun, evident, respectarea ambelor contribuţii la dialog. Chiar dacă dezbaterea nu înseamnă neapărat ajungerea la un acord, participanţii speră mereu să se ajungă la o părere comună.

Un astfel de exemplu de dialog intercultural este prezentat şi în romanul redactat în limba franceză *Une âme s'ouvre àla vie (Blandine*), care propune depăşirea graniţelor de religie, naţionalitate, statut social etc, prezentând o relaţie de dragoste între un tânăr viconte catolic de origine franceză şi o româncă ortodoxă şi săracă, pe nume Blandina. Pentru realizarea acestui dialog, a fost nevoie doar de sinceritate, deschidere reciprocă şi de disponibilitate, fiecare păstrându-şi identitatea naţională. Ea este studentă la Facultatea de Litere din Geneva, iar Luc studiază la Facultatea de Ştiinţe din cadrul Universităţii din Lyon. Locuind temporar în acelaşi hotel şi având o pasiune comună pentru teatru, cei doi se simt atraşi şi încep să se plimbe împreună şi să participe la tot felul de evenimente culturale, dragostea înfiripându-se treptat, atunci când îşi dau seama că se completează reciproc. Totuşi, domnişoara observă în curând că rudele lui nu o plac, pentru că n-o invită niciodată la dumnealor acasă. Intuind tristul adevăr, ea declară: „Nu ştiam că dragostea umple în aşa măsură lumea. Este cât albastru în lac şi pe cer. Acum, suferinţa mea este mai mare decât tot văzduhul şi decât toată marea"[1].

Luc pare momentan neafectat de părerea familiei, dându-i de înţeles că numai ea contează, deşi bunica lui crede că este „o periculoasă sirenă dotată cu farmec slav"[2]. Aceasta îşi invită nepotul la diverse nunţi, făcându-i cunoştinţă cu domnişoare de onoare foarte atrăgătoare, pentru a-l îndepărta de româncă. Referindu-se la situaţii conflictuale care presupun lupta pentru iubire, psihologul Erich Fromm consideră că „iubirea nu este doar un sentiment. Chiar dacă iniţial ar putea fi un sentiment sau o emoţie involuntară, mai târziu devine o alegere conştientă şi un angajament conştient ce presupune acţiune"[3]. Luc îi spune Blandinei de iniţiativa bătrânei şi, imprudent, chiar adaugă faptul că se simte atras oarecum de o fată frumuşică prezentată de aceasta. Aflând acest lucru şi amintindu-şi faptul că nici

[1] Mărgărita Miller-Verghy, *Blandina*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1980, p. 345.
[2] Ibidem, p. 353.
[3] Erich Fromm, *Arta de a iubi,* Bucureşti, Editura Trei, 2016, p. 27.

ceilalți membri ai familiei n-o acceptă, ea decide să renunțe la iubire fără a lupta pentru dragostea sa. În acest caz, diferența de naționalitate, de religie și de statut social par a fi piedici majore în calea iubirii adevărate. Și totuși... în final, tânărul viconte o va alege pe Blandina, chiar dacă trebuie să părăsească țara, familia, cultul său și chiar dacă riscă să fie dezmoștenit. El înțelege faptul că aleasa nu poate trăi departe nici de maica sa bătrână și bolnavă, nici de țara ei atât de iubită și decide să o însoțească atunci când sosește vacanța mare în România, trimițând o scrisoare familiei, în care menționează că nu poate trăi fără Blandina. Finalul este deschis, dar putem presupune că dragostea lor a învins toate barierele menționate.

Kierkegaard consideră că omul este „prins" în individualitatea sa națională, tributar conștiinței naționale, din care nu poate evada fără a se trăda pe sine însuși. Mărgărita Miller-Verghy, deși a trăit o perioadă în Franța, a dus dorul României și s-a întors aici. Sub influența unchiului său, Alexandru Lupașcu, mare patriot, copila învață limba română, pe care mai târziu o utilizează cu o dragoste aproape evlavioasă. Apoi intră în legături de strânsă prietenie cu Barbu Delavrancea, Duiliu Zamfirescu, Alexandru Vlahuță și Ion Luca Caragiale. Acești maeștri ai condeiului o smulg de sub influența lui Victor Hugo, George Eliot, Leopardi etc și o determină să recurgă cu un avânt pătimaș la studiul literaturii române. După finalizarea studiilor, este directoarea Școlii Normale de fete, scriitoare și publicistă în interesul țării sale, pe care a iubit-o enorm. De aceea, o sursă de inspirație importantă pentru ea a constituit-o folclorul. Astfel, unele piese de teatru, precum *Afin și Dafin, Fata lui Zevzec Împărat* și *Prințul cu două chipuri* au ca puncte de plecare basme populare, autoarea făcând uz de hipertextualitate.

Piesa *Prințul cu două chipuri* are ca sursă de inspirație basmul popular *Omul cu două fețe*, cules de Eufrosina Palla. A avut un adevărat succes când a apărut pe scena Teatrului Național, în anul 1918. Acțiunea este plasată „pe vremea de demult"[4], iar protagoniștii sunt membrii unei familii de împărați care, după multe încercări nereușite, vor avea un fiu cu două fețe (una angelică și una malefică), sugerându-se dubla sa identitate și mitul „înger și demon".

Neputând accepta această situație, tatăl îl duce într-un castel abandonat dintr-o pădure îndepărtată și îl încredințează unei doici care, fiind mută, nu poate spune nimănui cine este fătul încredințat. Copilul crește și devine un prinț atrăgător și foarte inteligent, dar are „două suflete care se întrupează în același trup."[5]El își ascunde mereu cu o basma fața malefică. Într-o bună zi, întâlnește o vrăjitoare care îi spune cine este tatăl lui, unde l-ar putea găsi și îi mărturisește că-l poate salva doar o fecioară de situația neplăcută, căci numai ea poate învinge latura sa diabolică. Auzind acest lucru, Făt-Frumos pleacă spre răsărit, ca să o caute pe aleasa inimii. Nu după mult timp, se luptă cu un zmeu și află de la acesta cum poate trece peste Valea Plângerii. Îi oferă armăsarului păpădii, încât să devină un cal înaripat precum cel al lui Harap-Alb și astfel reușește să evite pericolul. Ajunge în curând în orașul lui Negru Întuneric, unde plătește la intrare o piatră de mare preț. Pe drum întâlnește niște oameni care duceau la sacrificiu pe cea mai drăguță fecioară din oraș, numită Aziza. Ea era oferită ca jertfă lui Negru Împărat. Văzând-o, prințul înțelege că este cea pe care-o căuta și se enervează teribil, oferind privitorilor fața cea rea. Aceștia se sperie, presupunând că este Negru Întuneric. De aceea, înmărmuriți de spaimă, îi oferă mireasa. Trecând probele inițiatice semnalate și de studiul lui Propp, Assor vine la tatăl său. Împăratul este uimit de frumusețea prințesei și își cere iertare pentru tot ce s-a întâmplat în trecut. Este de acord să le organizeze nunta și să-i dea fiului împărăția după moartea sa. La acest eveniment vin multe capete

[4] Mărgărita Miller-Verghy, *Prințul cu două chipuri,* manuscris cu două acte, Biblioteca Academiei, A 3821/IV.2,p. 4.
[5] Ibidem, p.15.

încoronate, dar și vrăjitoarea bună, care îi oferă un dar neobișnuit miresei: o oglindă magică, precum cea a mamei Albei ca Zăpada, în care poate vedea adevărul despre oricine dorește.

După cununie, cei doi se retrag în camere diferite, căci aceasta a fost înțelegerea prenupțială și domnișoara privește oglinda și se gândește nostalgică la prinț. Imediat îi apare fața malefică a iubitului și ea țipă îngrozită, spărgând darul primit. Acest motiv marchează începutul punctului culminant. A doua zi, Asoor vine la ea cu fața angelică și fata nu știe ce să mai creadă. Într-o noapte, nemaiputând îndura incertitudinea, Aziza năvălește în dormitorul soțului și descoperă șocată tristul adevăr. În culmea furiei, acesta o alungă așa cum procedase și tatăl său, chiar în palatul abandonat în care trăise cât timp fusese copil. Mai mult, el îi taie limba pentru a nu mai afla nimeni adevărul despre el. Un descendent al teoriei psihologice a lui Freud ar vedea aici moștenirea tarelor părinților în urma traumelor trăite în copilărie. Se pare că numai puritatea iubirii îl mai poate salva. Aziza ajunge la castel plângând amarnic, pentru că nu înțelege cum s-a putut înșela atât de mult. O consolează doar vrăjitoarea cea bună care îi redă darul vorbirii, oferindu-i limba unei căprioare. Apoi îi spune adevărul despre Asoor, dându-i de înțeles că nu poate controla partea sa drăcească până ce o fecioară nu se va jertfi pentru el. Fata înțelege în sfârșit care este rolul său. O roagă pe bătrână să vină a doua zi și să-și folosească puterile magice pentru a adormi gărzile care-o păzeau. Zis și făcut. Vrăjitoarea vine cu un braț de nuiele și îi adoarme pe soldați, apoi o conduce pe Aziza în mijlocul pădurii, unde aprinde focul. Fata și baba se oferă ca jertfă de ispășire și ard pe rug, eliberându-l pe prinț pentru totdeauna de partea lui malefică. Soldații se trezesc, le caută și le găsesc decedate. Îi raportează prințului, oferindu-i și o scrisoare pe care fata o lăsase în poalele unuia înainte de plecare. Aflând de sacrificiul suprem al nurorii, împăratul moare de supărare, iar Făt-Frumos varsă lacrimi amare care-i purifică sufletul, eliberându-l de orice influență diabolică. Acum va fi un bun împărat, căci suferința are, ca la Dostoievski, rol de catharsis. Plin de recunoștință, renovează castelul din pădure și îi dă numele soției sale decedate. El este acum mândru de țara moștenită de la tatăl său.

Conceptul de identitate națională este relativ nou, datând din anii ’80 și implică sentimentul, conștiința apartenenței la o națiune. Existența acesteia implică aspecte culturale, sociale, religioase, etnice etc și asigură fericirea membrilor respectivei societăți. Nu trebuie confundată cu identitatea nativă. Crizele de identitate apar tocmai pe fondul acestei confuzii, mai ales în cazul căsătoriilor mixte și al migrării popoarelor. O soluție este sugerată de Erik Erikson, care propune „păstrarea tradițiilor”[6]. Roluri importante au și învățarea limbii, respectiv cunoașterea culturii poporului în care locuiești. Unii oameni au două limbi materne și atunci ajungem la conceptul de multiplă identitate națională. În cazul lor, Paul Magnette evidențiază „importanța pluralismului identitar”, afirmând că „păstrarea identității naționale este un adevărat antidot împotriva derivei spre o societate de piață.”[7]

În concluzie, globalizarea are multe beneficii și multe provocări, fiind nevoie atât de o deschidere mai mare către un dialog intercultural serios, care să implice frecvente schimburi de experiență, cât și de păstrarea identității naționale.

BIBLIOGRAPHY

1. ERIKSON, Erik,«Reflections on the Dissent of Contemporany Youth», în *International Journal ofPsychoanalysis*, nr.54, New York,1970
2. FROMM, Erich, *Arta de a iubi*, București, Editura Trei, 2016
3. KIERKEGAARD, Søren, Fărâme filozofice, Timișoara, Editura Amarcord, 1991

[6] Erik Erikson,«Reflections on the Dissent of Contemporany Youth», în *International Journal of Psychoanalysis*, nr.51, New York, 1970, p. 28.
[7] Paul Magnette, *Au nom des peuples*,Paris, CERF, 2006, p. 145.

4. MAGNETTE, Paul, *Au nom des peuples*, Paris, CERF, 2006
5. MILLER-VERGHY, Mărgărita, Blandina, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980
6. MILLER-VERGHY, *Prințul cu două chipuri*, manuscris cu două acte, Biblioteca Academiei, A 3821/IV.2
7. PERPESSICIUS, Opere. Mențiuni critice, vol.VII, București, Editura Minerva, 1979
8. RICŒUR, Paul, Temps et récit, Paris, Seuill, 1983
9. SCHLEIERMACHER, F.D.E., Hermeneutica, Iași, Polirom, 2001
10. VULPE, Magdalena, Ghidul cercetătorului umanist, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2002

LUCIAN BLAGA'S POETRY AND DRAMATURGY FROM A RELIGIOUS VIEWPOINT

Elena Marilena Năstase
PhD Student, University of Pitești

Abstract:The religious dimension that embraces Lucian Blaga's poetry and dramaturgy has led, with the passage of time, to real controversy. Although he asserted himself in the orthodox environment of Thinking, the modern Poet delimited himself, through his own vision, from the traditionalist ideology. Thus, Blaga speaks of mysticism as of a supra-logical category, involving the possibility of the communion with God, (in the form of Pan, the Great Anonymous). Through his ideas, the latter is circumscribed by the magic, an attribute of the mythical. His lyric creation and dramaturgical work are dominated by the bogomilic, heretical conception of the coexistence between God and Devil. One possible explanation would be restoring the primordial totality.
This study aims to describe the literary context in which Blaga's religious concept develops, starting with Eminescu, continuing with Arghezi, Nichifor Crainic, Rainer Maria Rilke, Trakl (in German literature). His lyric discourse, metaphorically built through the descending transcendent, provokes the reader's surprise and it approaches the original myth.

Keywords: religiosity, bogomilic, metaphor, daimonion, expressionism

Writer and philosopher at the same time, without a religiously set literary creation, Eugen Lovinescu considers Lucian Blaga "*the only mystical poet of Thinking, yet not from an orthodox viewpoint, but from that of his profound adherence*" (1981, p. 69). The convergent point of both his poetry and dramaturgy is the myth. Thus, the metaphysical substratum merges with the expressionist vein that defines Blaga's creation, leading to the process of deciphering the primordial totality, the coincidence of contrasts. This idea, which refers to the androgynous myth, also appears in the work of Mircea Bârsilă, *The Divine Virgin and The Deer*. Here we can find the conceptions of the origin of the religious feeling, thus recalling the writers: E.B.Tylor, Levy Bruhl, Frazer, Malinovswky, Frobenius, Freud, Rudolf Otto (Mircea Bârsilă, 1999, pp.7-20). It must be mentioned that the poet from *Lancrăm* did not denythe influences taken from Goethe and Spinoza's studies. Despite the fact that they conceived the Divinity identical to the nature *(Deus sive natura)*, they were still different in illustrating them, in the form of some contradictions in Goethe's work while for Spinoza nature represented an Impersonal God (1997, p. 14). The bivalence of Blaga's universe also emerges from his search for the divine, first in his poetry, later expanding to all his work. Therefore, if the poet struggles, not discovering any mystery, the philosopher is persuaded that the Great Anonymous restrains us so as to keep the creative longing. The chosen term itself, Elohim, reflects the essence of Its Being: Elohim (The Strong One…later on Eloah) a plural Deity or biblical deities in the archaic age of the Jewish mythology; Gods connected to construction and reconstruction, artisan gods, similar to the Mesopotamian Anunnaki, who were born of Anu, the sky god…the supreme god and anthropogonic initiator (Victor Kernbach, 1989, p.166).As a matter of fact, Constantin Ciopraga called Blaga's poetry:"*a sequence of temptations towards the transcendent, a way of expansion – a mighty cosmic, carrier of miracles and a state of inner exile, defining a dilemmatic personality"* (Victor Kernbach, 1989, p.163). In the same vein, Emil Cioran, a fine connoisseur of Goethe, Schiller,

Spengler, had sensed „*in Blaga a possible Apollonian-Faustian synthesis*"(Ion Vartic, 2011, p. 35). We cannot talk about an authentic religious poetry even in his poetic art „*I do not crush the world's corolla of wonders"*. Although the metaphor of the corolla's wonders reflects the perfection of the creation, the key words „do not crush, do not kill the mysteries, I love, great secret" derive from the religious substratum, covering different meanings. They all converge towards the light created on the first day (*The Light*), namely towards the transcendental light, towards the mystery. The latter is explained in the *Dogmatic Aeon* as a potentiated mystery, partially known, through plus or minus knowledge (Ion Vartic, 2011, p. 36). We can claim, in agreement with the writer-philosopher, that the divine differentials, which carry a virtual structure, „indicate the image of the sphere", namely of the original communion (Eugen Todoran, 1985, p. 34.). In fact, the dramatic substance of the human existence arises from the aspiration towards the absolute, from deciphering the truth that is hidden to human knowledge. Hence, the plays *Daria* and *Ivanca*, included in the myth of the other realm. The conflict in *Ivanca* emphasizes the same duality, as the painter Luca had outlined it through the maid's religious beliefs:*„I know Mary – it's an old story, didn't you tell me about it? That starts like this: In the beginning before the world existed, there were two brothers: God and The Devil – do you understand? Two brothers. "They did all things together. One gave birth by day, the other by night; one made saints, the other one the temptations and the bad dreams. Since then, where there are saints, there must be temptations, too!" (*Eugen Todoran, 1985, p. 43)

The mentioned quote confirms the religious doctrine originating in Minor Asia, bogomilism, according to which the man is a dual structure, the body being dominated by Satan's negative forces, while the soul is a divine spark.

To have a clear and coherent vision of Blaga's relationship with God (in its different hypostases, the Great Anonymous, Pan, Elohim), it is necessary to briefly highlight the diachrony of the biblical metaphor in the poetry of Eminescu, Arghezi, Nichifor Crainic and Vasile Voiculescu. Later, the study will focus on the extension of its lyrical structures in his dramaturgy.

Eminescu's meeting with religion represented a means of perceiving the great problems regarding the conception of the world, life and death. The mythical, which is found in Eminescu's imaginary substratum, reveals its relationhip with the metaphysical, having as reference the abstract-genius (with its various interpretations). Some daring ideas about religion and Divinity were outlined since *The Epigones* (1870): „*Tell me what is holy thought?A luminous but misty look / Of formless nonexistings set in a sad and tangled book / Made to confuse the minds of men,if they should chance to read therein"*. Anticipating the fate of the genius, the poem „*The Grave of Aron Pumnul"* anticipates the antithesis between light and dark: *„A shining light of a star has just set*". Eminescu's poetic universe is permeated by the image of the angel, as it is illustrated in the poem „*What I wish you, sweet Romanian Land*" where he identifies himself with the angel of love. After the first two stanzas dedicated to the victory over the enemies, the visionary poet perceives the happiness of the celestial heaven: *„May you close embrace him, make him altars bright / Sweet Romanian homeland, this I wish to you"*. Poems such as *A Dacian's Prayer, Satire 1, Lucifer, Memento Mori, God and Man, Ode in antique metre*, subordinate to the reflexive language the „poetic", „spiritual", „eternal", „gone" TIME, having in the center „the poetic moment, which springs towards the immaterial time of the absolute". (Popa, G., 1989, pp. 123-130)

While studying the symbols corresponding to Eminescu's eternal present, George Popa concluded that „EMINESCU chooses the human-type temporality – understood as the immediate temporality particular to the profane space". Subject to the spell of poetry, this temporality changes into energy of ontic transmutation of the man and the world, a mediated

temporality of the sacred space, perceived, as the critic states, as a transmutation, ecstasy, which takes place in the pure ineffable, in the beatitude of a nameless state (Popa, G., 1989, p. 282).*A Dacian's Prayer*, together with *Satire 1* restore "the first emptiness", recalling The Biblical Genesis, as well as *The Hymn of Creation* (Rig-Veda). A modern spirit, Blaga overlapped his spiritual background with the well-known Buddhist and Schopenhaurian elements. Eminescu's merit consists in transforming into poetry the metaphors of pain, suffering *(Ode in antique metre*), time *(Lucifer)*, death (Sonnets). The pessimism, as a result of evil in the world, is opposed by the literary creation: „*Can anyone tell? / For he who is not, even grief can't destroy / And oft is the grieving, and seldom the joy*." (*Mortuaest*). The explanation of pain is found in the symbol of suffering, as well as in poetry, in the fall from the state of happiness on man's will. Assimilating human imperfection, Eminescu accepts the mystical path of the mysterious communion through prayer in order to eliminate suffering. In this respect, we can mention the hymns addressed to Mary, the Blessed Virgin. The Virgin's image replaces Blaga's sophianism, of the descent of the transcendent on the earth: „*Queen choosing you / We kneel praying / Rise us, save us / From the wave that haunts us. / Be our shield of strengthening / And our wall of salvation. / Your adored gaze / Above us descends / Our Mother too pure / And ever Virgin / Mary!*". Therefore, the Virgin becomes Queen before whom man, brought down by sin, starts praying. Eminescu proves his knowledge of the Christian teology, as well as his faith: *„Stranger to all, lost in the deep suffering / of my nothingness / I believe nothing and I have no strength / Give me my youth, restore my faith / And reappear from your starry sky / To adore you, Mary, now and forever."*. The hope of rebirth emerges form the poem *TheRessurection.* Saint Paul stated about this miracle: "*And if Christ be not risen, then is our preaching vain, and your faith is also vain*" (1 Corinthians 15:14). Seen from this perspective, the Protestant idea according to which, after the fall, there is no remnant left in man from God's image, is refuted through kenosis (the descent and incarnation of the Son) and resurrection. Eminescu does not hide the conception of the world according to a model, *the Bible*, as it is stated in the newspaper *The Time – The Resurrection*, April 12,1881- *(Timpul-Învierea*, 12 aprilie, 1881*): „…Just as modern art owes its rebirth to ancient models, so the growth of the new world is due to the prototype of the moral man, Jesus Christ. After him, the Christian tries to shape his own life, tries to fight his instincts and his earthly impulses…To be good, to respect each other and to come to each other's aid, people need religion".*

Through Tudor Arghezi, the Romanian literature exploits the psalm from the perspective of the one who monologues, uttering in the desert Vox clamantis in deserto – the prophet chosen and sent by Divinity, but unheard by his peer (Balotă, N., 1979, p. 149). Being between faith and denial, oscillating between angel and demon, the poet seeks the certainty of Divinity. His desire to know Him, his inability to reach the absolute, makes him revolt: „Considering, as all those who seek the myth, as transcendent reality, identifiable with God, the projection into the absolute of his own confusing longings towards a state of Edenic, individual and public beatitude, the poet wanted his dream to descend from the ideal spheres, embodied, as the Logos in the Christian mythology*" (*Dumitru Micu, 1965, p. 130.)*:"In your grand story we're a simple quiz / To rate against you – that's why I remain / Without intent the victory to gain. / I want to feel you and to scream: „He is!" (Psalm IV)*. In fact, the turmoil of the soul appears throughout his work, not only in the psalms. The poet will know the double human nature, made up of light and darkness: *„Hidden near you in hollows and caves / You didn't know we two were one / joined in life by two alien threads / Through the flimsy weave of air between us"*. The knowledge of the Creator according to His being designates the cataphatic knowledge. Happening rationally, by abandoning the self, the poet declares:*„My soul, open like seven cups / Waits for a crystal appearance / On a towel with girdles of light*". Referring to *Psalm IV* as the thematic argument of the Psalms, Nicolae

Balotă observes in Arghezi a "transcendent hunter, the imaginary script of the hunt for grace being the struggle, the downing of the chosen game". Arghezi's vision allows the critic to consider two ways of transcendence – one through contemplation, through the passivity of waiting for a revelation, the other one, impetuous, through the violent passing beyond: „*I'm spliting you in noise and in calm / And stalking you as if you were some game/To see: are you my hawk I wish to claim? / To kill you now? Or kneel to pray a psalm*". The attempt to address him as an acquaintance, scolding him in a familiar way, reflects the psalmist's suffering for Deus absconditus, in Psalm V: *„I'm not asking for an impossible thing / In my cold, frowning sufferance / If I started to spur on you / I want you to talk to your servant more often".* Analyzing the existential hypostases between the sacred and the profane, the critic Nicolae Balotă states that „the sacred is for us nothing but an analogue of the human logos, of the spirit." Or, similar to the spirit which is the prey of contradictions, torn by antinomies, in the same way the image or the idea of the Sacred oscillates between affirmation and negation. The two paths of knowledge (the negative knowledge of Pseudo-Dionisie Areopagitul – you are his path, but, at the same time, you are not - and the path of Barth's dialectical theology - we can say about God neither that He exists nor that He does not exist) are both confusing for the human spirit (Nicolae Balotă, 1979, p. 184). In his desire to remove the boundary between the sacred and the profane, the poet chooses to demystify the divinity: „*I caught glimpse of you… Like the wild bullwhen it drinks*". Not taking part in the divine communion, being rebelled because of his ignorance, the man is deprived of a transcendent finality, relating himself to an ephemeral time, as Emil Cioran noticed too: „If I do not feel the Time, if I am farther from it than anyone else, instead I know It, I always notice It, then It is at the center of my consciousness. How can one believe that Its own Creator thought of It and meditated upon It so much? God, if it is true that He created it, He cannot know It in depth, because He is not accustomed to always thinking about time. Instead, I am not convinced that I was pulled out from time just to make of it the material of my obsessions. In fact, I mistake myself with the nostalgy that it inspires. The zeal for God's Eternity takes us away even form the smell or the taste of time (Emil Cioran, 1994, p.144). *Psalm X, Greatly alone, Lord, and confused* are built around the metaphor of the lonely tree. The artistic toil is associated with the vegetal elements: „*To touch you, crawling on the root, / A dozen times I gave a stalk, / In the field, in the meadow, in ravines and on the peak, / Alive when I climb and sad again when I wake up*". Arghezi accepts his superior status, discovering the Creator through art, creation and not as a being. He gives up his pride, using his reason: „*Not knowing you except from premonition, / From testimonies or nonconfession, / I found myself thinking about you / And I felt my soul better".*

Although it was written later, *The Silent Psalm* remains the only one in Arghezi's poetry in which the Creator answers him by using the metaphor of the abstract word: „*Tired of what is seen, hungry for what is not, / You, bard, tried the hinge and the lock"*. The Divinity argues its silence regarding human communication through the artist's desire to know its secret with "words and speech". *The Youth Psalm* improves the connection between man and God. The poet wishes to thank Him: *„I would thank you for all the gifts / Plowman in the poor furrow of the verse / The phrase is cut off and the speech can no longer / Compete with your kindness".* Along with the image of the humanized angels, there is the request that they should be the messengers for those who are gone or, being humanized, to take over the human burden, keeping into contact with those who remained … „*Let him take care of the stable, as it is needed, / Let him not take the water out of the buckets, / Let him watch over the trees in the orchard until they ripen / And let him guard your journey here / And maybe he would bring me, from time to time, some news / from my family, my home, to you in the monastery*". The game with death in the poems *Spiritual,Hide and Seek*, shows the poet's

regret to leave this world. Now, God becomes his partner, taking over, as angels do as well, his duties.

A representative of the traditionalism with genuine orthodox values, Nichifor Crainic identifies poetry with prayer. The poet confesses either to nature or to God, asking for his help in the conception of true poetry: „*Give me words to put them together / Heated by the first breathing / Give me to see them as they are not written / To hear them as they are not said"*. The act of knowing God can be fulfilled through prayer, through the dialogue with It. One can discuss about a negative knowledge through contemplation, grace, meditation, through sensitive images. Because the mystic cannot express its knowledge in words, it has to resort to sensitive images provided by memory and imagination in order to express, as close as possible, through these sensitive images, the completely pure content of its knowledge. Hence, that symbolic language from the Holy Scripture and the religious and teological literature which can be noticed mainly in Prayers, most of them included in the volume *Falcon on the Chasm*. The metaphor and the symbol of prayer find their correspondence especially „in the text of religious expression or the poetry without a religious line represented through the poems *Prayer (Rugăciune)" (*Bădescu, L., 2000, p. 81). The Creator wants salvation: „*Like a faint scent of a gillyflower / With Your grace Jesus, come down anew on / The kneeling of my submissive heart, / My light and my salvation"*. We can notice the reciprocal love between man and God, „between love's little flame in man's soul and the immense flame that is God…this union of the universe with the singular"(Nicolae Crainic, 1993, pp. 217-218). A consequence of the sufferance in the prisons of Aiud, the poem *Prayer at twilight* unifies love with hatred in a symbolic image. The conversation with Divinity becomes an act of imploration, Nichifor Crainic borrowing, as well as Octavian Goga, the structure light-darkness, built on the romantic antithesis present-past, hope-despair: „*And gathering my living, thy mercy I pursue /As white, the midday sunlight the earth is crowning bright /You give them, Lord, oh give them – they hand is good and right –Late wisdom from my dismal, pathetic twilight hue"*. The same light-darkness dichotomy transpires from the poet's lyrics, which later can be also noticed in Vasile Voiculescu and Blaga's works. Thus, we find the metaphor of the Tabor light, the light of eternal knowledge or the symbol of „heavenly peace" *(Prayer for Peace)*. Although Nichifor Crainic appreciates Blaga's phrase „the eternity was born in the village", identifying it with the „canonical Christian" values of the Byzantine Orthodoxy (Nicolae Crainic, 1998, p. 5). He would later criticize his own religious, rather heretical system.

Vasile Voiculescu imposed the biblical metaphorical symbol through the prayer in his sonnets, a series of remarkable psalm songs. The sonnets recreate the way in which the body and the soul cover the path to the prayer, an initiatory binder. This does not represent only a mystical contemplation, but also a reconciliation with self and God*: „On the great feast, soon, of my death, / beside the white angel with the ice wing/ Please Lord, at those moments, / My warrant into heaven, for the eternal life / with the Holy Body and blood be present, too.!"*. The angel becomes the symbol that permeates not only the volume „Poems with angels" (The Angel in the room, the Postponed Angel, The Illuminator), but his entire poetry. In this respect, Mircea Eliade notices that the function of the symobol is „to reveal a complete reality, inaccessible to other means of knowledge, the coincidence of contracts, which the symbols express in such a rich and simple manner, which is not given anywhere in the Cosmos and that neither man's direct experience, nor the logical thinking can access (Mircea Eliade, 1952, p. 219). By humanizing the divine, like the other poets of Thinking, Voiculescu emphasizes the relationship between the word and the newly created image or, as Heinrich Plett stated, „The combination of verbal-graphene signs with the usual non-verbal ones" (H., Plett, 1983, p.156). Voiculescu determined *t*he overcoming of the being through poetry, as it is shown in the poem *Contradiction: „Forgive me, Lord, that I have always contradicted*

myself, / Right now I adore you and commit gross sins, / But my real in your eyes less than a dream / will disappear with my all when you shatter me/ for a last judgement / Will you waste your time collecting me? / Do I, a nothing, deserve from you such wonders, / Accept me split with two straight faces, / Not a Pharisee hidden in nothingness / Lord, yourself, you are not from one piece."

Returning to Blaga's religious dimension, we notice that the first volume, *Poems of the Light*, is based on the cooperation between the light and the darkness: *„Where does heaven get its light?I know: It's from the flames of hell!"(The Light of Heaven).* It seems that the light of Heaven has its origin in the flames of Hell, according to a bogomilic point of view. Principles of the Universe, God and the devil overlap in Blaga's heretic vision: *„The light and the sin/embracing one another/ became one in me/first since the beginning of the world /since the angels crush with hatred/ the serpent with scales of temptatiom."(Pax Magna)*. This poetic idea will also appear in the dramatic structure of *Master Manole: „And what if in eternity the good God and the awful Satan are brothers? And what if they exchange their deceiving masks, so that you never know when one is either of them? Maybe one serves the other. I, faithful abbot, do not say it is so, but they might be".* Manole would represent the myth of sensibility, in opposition to the myth that surpasses the logical sphere, bogomilism, and the elemental myth of powers symbolized by Găman. The elements are the local equivalent of daimonion. The concept has been widely discussed since Antiquity. For Socrates, the demonic defined that inner, positive, voice equivalent to conscience. In Goethe's vision, the demonic belonged to the Divinity manifested outside it (Lucian Blaga, 1930, p. 18). The German author knew that in the state of love „Daimonion feels in its element" (Lucian Blaga, 1930, p. 20). It seems that, throughout his work, Blaga himself assumed this idea, along with the theory of the multiple puberty of genius. Having a metaphysic origin, the demonic is not fully revealed. Although it has creative power, it manifests itself in a destructive way in spite of its equivalence with the genius. In contemporary philosophy, Paul Tillich makes the difference between demonism and satanism through positive elements, and Hans Hartmann attributes Jesus to this category, being mastered by the demon of love (Lucian Blaga, 1930, p. 93). Published in 1927, *Master Manole* develops the gnostic duality of pagan origin. Just like in the Christian apocryphal legends, there is another power beyond God and the devil that demands a human sacrifice accomplishing a ritual game. The changes in the myth of the sacrifice can be observed from cancelling the reason to look for the place of Walling to the changing of the names, of the symbolism of the characters. Only Manole and the bricklayers are kept. Ana becomes Mira, the Ruler becomes Vodă.

Master Manole, the main character, is tormented by the creative tormoil, which surpasses human emotions. He fights with the forces hidden behind the walls that demand the ultimate sacrifice. Understanding the mystery of the world, Manole borrows some of the attributes of the Great Anonymous, theorized by Blaga. Then, leaving the sacred script, the Master will return to the profane world, exhausted by an effort transcending human powers. *„I cannot find my place in so much space. My clock has stopped. I gave what I gave. Any gain is superflous. I bleed at the gates next to everything I held dear in my life". The Master feels lonely. Manole has departed. Manole is gone. A body is all that is left* here, *a body hurt by the spies of heavens. The body will linger a while in the light, will order, will fly".* Now, *Manole does not love heavens. Even angels make him ill*. Seized with demonic anger, Manole tries to destroy his creation, yet he fails, his strength diminishes, he gets weary, he melts on a stone. Only he and Găman can hear the song of the lyre in the wall, „*the song of beginnings and of ends".*

There must be mentioned two more characters that are relevant for the expressionist aesthetics: Găman and Bogumil. Găman embodies an apocalyptic character, a sort of God

Pan, dominated in his sleep by earthly forces. His powers are „unbaptized and uncalled" as they do not belong to the known world. Bogumil states that the sacrifice is necessary. As Mircea Eliade observed, sacrifice appears with the Esthonians, the Russians, the Ukrainians, the Germans, in France, in England, in Spain (Eliade, M., 1995, p. 89). The church is built by accumulating the primary energies where the evil prevails. This same idea is supported by Dan C. Mihăilescu when he states: „What the poetic theatre of ideas tries to achieve, what Blaga's dramaturgy implicitly tries, is precisely the return of creativity to the original, to the strength of the word felt as sacred energy and summing-up situations which connects human to essential dimensions. The conflict will follow those areas of humanity that keep the primordial pattern, the characters will be filled with essential, daimonic energy, and the situations will almost always gravitate around the limit". (Dan C. Mihăilescu, 1984)

The author of the *Trilogies* returns to the archetypal characteristics of the individual and collective imaginary, looking into our non-Latin background. In the expressionist drama, *Zalmoxis, A Pagan Mystery*, the playwright is in accordance with Nietzsche's thinking, equivalling the Latin layer with the Apollonian, and the Dacian one with the Dionysiac. In the three acts, Zalmoxis appears not only as the Dionysiac prophet, but also as the Orphean prophet. He will sacrifice himself to re-establish the connection between man and Divinity, which was destroyed by the rigidity of ancient practices. Thus, Eugen Tudoran's viewpoint is once more confirmed: *Blaga's theatre, as a dramatic myth, is a poetical and dramatic theatre*, as the works *Zalmoxis, A Pagan Mystery (1921) and The Children's Crusade (1930)* stand proof. Expressing his wish to escape in a „more objective genre" even in *The Chronicle and the Song of the Ages,* Blaga *learns more than calculating and looking at feelings in an objective way.* He experiments a more complex way than poetry to express, through the voices of several characters, his contradictory or divergent inner tendencies. The theatre stage turns into a huge lens of the author's soul, and the actors stop representing the world in the real-behavioural manner becoming the bearers of some spiritual ideas and tensions (Ion Pop, 2007, p.102).

The good-evil duality identified in the entire work, outlines a transfer of meaning from real to subjective, using a language that partially explains the event:*„It appears that God and the Devil / Knowing how much greater each could be / Shook hands and made their peace in me. / Together they distilled into mysoul / Faith, love, doubt, and lies*". (*Pax Magna)*

It is necessary that we mention that folklore was also influenced by bogomilism in terms of cosmogony. Mircea Eliade finds this idea in a variant in Moldavia, illustrated by Nicolae Cartojan (Mircea Eliade, 1995, p. 840). In this respect, the devil, being sent by God to bring a grain of land from water, only succeeds the third time to obtain a little soil that God will use to make bread on which He will rest. Desiring to rule the world, the devil throws God into water, but the earth grows and dominates the water. In all folk variants, the Divinity appears anthropomorphized, lacking the strength in the Old Testament. Lucian Blaga disputes precisely this distancing from people of the Creator of the universe.

As it follows, this article highlights the biblical myth of the original sin brought back into present times in the poem „Eve". The structure „the wounds of dusk" will be a foreshadowing of the biblical verse in the *Old Testament* **„**I will put enmity between you and the woman, and between your offspring and her offspring; he shall bruise your head, and you shall bruise his heel."(Genesis 3:15). Also, the biblical myth of crucifixion suggests the idea of evil along time, as a result of the mistake of the first people who will know and mourn their suffering: *„My Lord, take my sight / or if it is in your power, blur my eyes / with a shroud / So that I see / no flowers, no sky, no smiles from Eve / and no clouds / cause-You see, their light hurts / and then the Merciful one in a moment of grace / gave him tears".* The poetic image of evil overlaps with the biblical image as *evilcannot conquer by itselfalone.Evil adorns itself with the flowers of the good… The evil offers a sweetness* or *initial good, but in*

the end, it shows its destructive effect.(Dumitru Stăniloae, 1996, p. 322). This idea is supported by *the metaphor of tears,* recurrent in religious poetry. Through regrets, the poetic communication reveals its meanings. The volume *The Steps ofthe Prophet* is subordinated to the image of Pan – a hypostasis of minimal knowledge through sleep. The image can be equivalent to the modern symbol of silence (peace, tranquility, sleep, the big passage) or with a way of secretly communicating in Blaga's poems: „*Covered in withered leaves on a rock /lies Pan. He is blind and old."(Pan).* Looking for an absent God, Blaga renders the transcendent both by the antinomies light-darkness, heaven-hell, virtue-sin, and by the means of the image symbol of the angel *(Desintegrating Paradise).* A revealing symbolic metaphor, *„disintegrating paradise"* becomes *„calcination of the wonder corolla of the world."(* V.N.Țigănuș, 2001, p. 163). The image of the paradise is depressing: *„The winged guard doesn't fight anyone/but feels defeated. The white-haired seraphims do not find out the truth, the archangels complain of the weight of their wings".* The transcendent, although invoked by the biblical mourning, does not descend: "*oh, my, oh you / numerous spiders have filled the living water / once the angels will rot under the land/ the dust will dry up the stories of the sad body".*

Inspired by the Austrian expressionist, Trakl, Blaga takes over the vision of the end of the world, the return to the vegetative, the alienation of nature from man. The metaphor of *the light* receives negative meanings in *Desintegrating Paradise.* It becomes the symbol of the apocalypse and the other biblical traditional symbols are denied. The epithet „empty" angels indicates their human helplessness, while the archangels are under the weight of the wings. There is also the metaphor of *the fountain,* found in *Whirling waters,* too. *„Everywhere on the meadow and in the field / white-haired seraphims / thirst for truth / but the waters in the fountains / refuse their buckets".*

Its connotation is, as Ion Pop observed, the release of the powers from the collective subconscious. Continuing the idea of the literary critic, the drama illustrates the existence of the divine energy not only in man, but in the entire nature, and that it can be recovered through an identification with the Great Blind, Jesus – The Earth (Ion Pop, 2007, p. 106). Thus, structured in six scenes, the quoted drama denotes the conflict between Catholicism, Reformation, Orthodoxy and Pantheism by means of characters-ideas. Lucian Blaga supports by the image of the Old Man the faith in Jesus-Earth, the priest believing that man is his own God: „*The Earth is his whole body, and day and night I would walk through the Eucharist. ...I never pray. I take the dust in my hands and play with it… Jesus is always near us, a clear and silent spring, endless clay always close to us". (*EugenTodoran, 1985, p. 157).

Eugen Simion underlines the religiosity with „folk adjacencies" (Eugen Simion, 1976, p. 114). In this vein, we draw attention upon the existence of the transcendent which descends, of the sophianism debated by Blaga and found again, as previously exemplified, in the balad of Master Manole.(Lucian Blaga, 1985, p. 250)

One cannot debate a profound religiosity even in poems such as: *Prayer, Psalm, Metaphysical Sorrow, John is torn in wilderness,* although the elements correlate to the modern ones, defining Blaga's expressionism. Discovering the transcendence means, on the one hand, the transfer from the image to the myth and, on the other hand, from the signifier to the signified, to which corresponds not only the poetic function, but also the cognitive function of pagan origin. (for example: *Light from light)*: „*beside the calm waters at dawn the bull stood/still. Tall and beautiful/Like Jesus Christ light from light, a true God".* Unlike the hidden God in Arghezi's work, the Great Anonymous confirms the pantheistic vision, being a manifestation of nature: „the Shadow of God…".

Belonging to the volume *The Great Passage* (1924), the poem *Psalm* reveals the thirst for the absolute of the creative self, found in a permanent struggle with the divine limits: „*Your hidden solitude always made me sad,/ but what could I do, God?/ When I was a child, I*

played with you/ and in imagination took you to pieces like a toy". Losing Divinity equals losing childhood's sensitivity: *"Then my wildness grew/ and my songs died,/ and without your being with me/ I lost you forever/ in earth, in air, in fire, in water".* Furthermore, the lyrics restore the image of the world like a coffin, outlined by Eminescu in *Demonism (A Shrine is the World)* (*O raclă-i lumea*). The Creator himself is captive inside it: *„You have shut yourself always in the sky as in a coffin/ and if you were not closer kin to death/ than to life// you would speak to me from where you are you would speak to me/ from within the earth, within the tale*". The same archaic demonism that brings Blaga closer to Goethe through the faustian pact of immortality also transpires from the work *Daimonion:„Goethe finds in demonism just as many elements as shatter Spinoza's logic: the demonic is irrational and it still resembles heavenly providence, it lives by and through contradictions, it is arbitrary and it indulges itself in the impossible".* Although he is invoked to show himself, as he once did to Moses, God does not appear. Hence, the impetuous tone: *„Show me, God, here among the thorns what is it you want of me. To catch in the air the poisoned spear others threw from the depths to wound you beneath your wings?".* Being aware of the ephemerality of the body, the poet gets out of it, leaving the soul with the same desire for divine revelation: „*Look at the stars coming into the world with my own questioning griefs. It is night, and there are no windows in it. What am I to do from now on, God? In you I take off my body as if it were an old suit left in the middle of the road"*. The cry of the being abandoned and alienated from the divine creation also accompanies the poem *John is torn in wilderness* from the volume *Praise to sleep* (1929): *„Where are you, Elohim? / The world flew from your hands / like Noah's dove". Both man and Creator suffer because of distancing from an innocent lost world. „Maybe today you are still waiting for it /Where are you, Elohim?*. A Pantheist Elohim is searched for in the manifestations of nature so that it reveals to man the purpose of living: *„We stop the sleepless wind / and smell you with our nostrils,/ Elohim! / We stop strange animals in spaces / and ask them".*

The same existential turmoil emerges from Blaga's *Letter,* addressed to the Great Anonymous*: „I wouldn't write to you this line, not even now, / but the roosters sang three times in the night / and I had to shout: / Lord, Lord, who have I forsaken?". In the absence of answers, the creative self remains in confusion: „To this day I still do not know why you sent me to the light / just to wander through things and do them justice / which is truer and which is prettier?".* The poet and the Divinity meet each other metaphorically, in the concrete world *„through the poppy flowers, through the big drops of blood / that fell on the cliffs / And on the sand in the Gethsemane, on Jesus' forehead / when he was terrified / of death".* We must also mention the apposition of life and death discovered by the Romanian poet in the works of the Austrian poet Rainer Maria Rilke, as well as Trakl's influence. For Rilke, death is an integrating part of existence, not an impersonal fact. The end of life develops from every person's destiny. According to his original vision, the cycle *The Book of Hours* (1905)illustrates the dialogue of a fictional monk with the Divinity, annuling the involvement of Christ. His search is achieved by poetic knowledge. The poet's mission remains internalizing things, feelings: „*You must allow every impression, every grain of feeling,to become complete inside of you, in the darkness, in silence, in subconscious, and wait with deep humbleness and patience for the birth hour of a new clarity; this and only this means living as an artist in understanding and creation"* (R.M. Rilke, 1977, p. 28). The inner turmoil of deciphering the meaning of life, the knowledge of the absolute, the need for certainties, result from the lyrics of the work, reminding us of Arghezi's Psalms: „*You, darkness, that I come from / I love you more than all the fires / that fence in the world, / for the fire makes a circle of light for everyone / and then no one outside learns of you".* The metaphoric connotations surpass the traditional framework*: „I am much too alone in this*

world, yet not alone / enough / to truly consecrate the hour. / I am much too small in this world, yet not small / enough / to be to you just object and thing, / dark and smart". (Alone)

The Duino Elegies are dominated by the image of the angel, a symbolic figure, about which the author states that it is not taken from Christianity. First, the angel embodies perfection,,, and then merges life and death. The elegiac tone derived precisely from the discrepancy between the greatness of the angel and the ephemerality of the man: „Every Angel is terror. And yet,/ah, knowing you, I invoke you, almost deadly/birds of the soul. Where are the days of Tobias,/when one of the most radiant of you stood at the simple threshold,/disguised somewhat for the journey and already no longer awesome./Let the Archangel now, the dangerous one, from behind the stars,/take a single step down and toward us: our own heart,/beating on high would beat us down. What are you?// Creation's favourite ones,/mountain-chains, ridges reddened by dawns/of all origin – pollen of flowering godhead,/junctions of light, corridors, stairs, thrones…//mirrors: gathering their own out-streamed beauty/back into their faces again./For we, when we feel, evaporate: oh, we/breathe ourselves out and away: from ember to ember,/yielding us fainter fragrance". (The Second)

The Sonnets to Orpheus remove the boundry between life and death. The boundlessness of the creative self, specific to expressionism, is fulfilled precisely through the spell of its lyre. The man is asked to become another creator, just like in Blaga's lyrics, transforming suffering in fulfillment (*TheSeventh Elegy).* Orphism represents a defining topic of Blaga's self through which the poet-singer mediates the polarities of the universe: life-death, day-night, the sleep of the world- the ascent towards the absolute, the age of the predecessors-the dreamed world, the silence-the song. The knowledge and the influence that Rilke's lyrics and Trakl had on Blaga's work are not random. They confirm the recourse to universal literature, to German culture, proving its modern, modeling, appealing, at the same time, to the local background.

Taking over A.E.Baconsky's idea, we can claim that Trakl refused the ideal of mediocre happiness dominated by the laughter of the gold thus offering us a descent into hell *(*Theodor Baconsky, 1972, p. 751). The result is the predilection for the obsession with death, dusk, sleep, darkness, silence. „*Silence is the trail of the words, the light or the darkness that they need, stated the same literary critic" (* Theodor Baconsky, 1972, p.140). The sleep amplifies this state, recomposing the original framework, regressus ad uterum, according to Gabriel Chifu (vol. An interpretation of the Purgatory): „*A fertile darkness, happy darkness-/ if I didn't feel the pavement under my feet/ if the old thoughts didn't burst from my mind like grass/ I would believe I was in my mother's womb again. //And when this night ends, it ends/ and I wait for the dawn/ It is not them that cover me/ but another thicker night/ Initiatio nnights, mothers'nights,/ through them back/ Travel back to the One."*

Georg Trakl resembles Bacovia in terms of fixed ideas and monotony, and relates to Blaga through the discontinuity and the deep visual character of his lyrics. Yet, there is a Kafka specific atmosphere through theinterrupted evolution of the projections of his self, in the hypostasis of the stranger, of the brother: *„Not your dark poisons again/White sleep!/This fantastically strange garden/Of trees in deepening twilight/Fills up with serpents, nightmoths/Spiders, bats./Approaching stranger!/Your abandoned shadow/In the red of evening/Is a dark pirate ship/Of the salty oceans of confusion./White birds from the outskirts of the night/Flutter out overthe shuddering cities/Of steel."(Sleep)*

The biblical myth, rebuilt by symbol in poetry, appears in Blaga's work in the word rendered by the dogmatic complex of the moment: *„Antinomy transfigured by the mystery it wants to express, the dogma uses concepts that find real correspondences but postulates a synthesis rejected by the concrete,…thus being in a bivalent relationship with the concrete"*(Lucian Blaga, 1993, p. 71).

BIBLIOGRAPHY

Baconsky. A.E, *Panorama poeziei universale contemporane*, Albatros Publishing House, Oradea,1972.

Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi, Scholii la Psalmi*, Bucharest, Eminescu Publishing House,1979.

Bădescu, Laura, *Retorica poeziei religioase a lui Nichifor Crainic*, Bucharest, Minerva Publishing House, 2000.

Bârsilă, Mircea, *Fecioara divină și cerbul*, Pitești, Calende Publishing House, 1999.

Blaga, Lucian, *Daimonion*, Tomorrow's Society Magazine Publishing House, Cluj-Napoca, 1930.

Idem, *Diferențialele divine*, The King Carol II Foundation for Literature and Art, Bucharest,1940.

Idem,*Eonul dogmatic*, Humanitas Bucharest, 1993.

Idem, *Trilogia culturii, Spațiul mioritic*, Minerva Publishing House, Bucharest, 1985.

Chifu, Gabriel,*O interpretare a purgatoriului*, Eminescu Publishing House, Bucharest, 1982.

Cioran, Emil, *Antologiile Humanitas, Cioran despre Dumnezeu,* Bucharest, Humanitas Publishing House, 1994.

Crainic, Nichifor, *Sfințenia. Împlinirea umanului,* Edited by Ierod Teodosie Paraschiv, Iași, The Publishing House of the Mitropoly of Moldavia and Bucovina, 1993.

Idem,*Transfigurarearomânismului* in „Gândirea", nr. 4/1943.

Idem, *Spiritualitateapoezieiromânești*, The Museum of the Romanian Literature Publishing House, Bucharest,1998.

Eliade, Mircea, *De la Zamolxis la Genghis Han*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 1995.

Idem, *Imaginișisimboluri*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 1952.

Eonul Blaga-întâiul veac, edited by Mircea Borcilă, Albatros Publishing House, Bucharest,1997.

L. Blaga interpretat, coordonator: Emil Vasilescu, Eminescu Publishing House, Bucharest, 1981.

Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Scientific and Encyclopedic Publishing House, Bucharest, 1989.

Micu, Dumitru, *Opera lui Tudor Arghezi, Eseu despre vârstele interioare*, Literature Publishing House, 1965.

Mihăilescu Dan.C., *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Dacia Publishing House, Cluj-Napoca, 1984.

Plett, Heinrich, *Științatextuluișianalizadetext*, Univers Publishing House, București,1983

Pop, Ion, *Dicționar analitic de opere literare românești*, Casa Cărții de Știință Publishing House, Cluj-Napoca, 2007.

Popa, George, *Prezentul etern eminescian*, Junimea Publishing House, Iași, 1989.

Rezuș, Petre, *Cugetarea sacră in Mihai Eminescu*, Cartea Romaneasca Publishing House, Bucharest,1983.

Rilke,R.M, *Scrisori către un tânăr poet,* Facla Publishing House, Timișoara, 1977.

Simion Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. II, Cartea Românească Publishing House, Bucharest, 1976.

Stăniloae, Dumitru, *Teologia dogmatică*, vol. I, the Publishing House of the Biblic and Mission Institute of the Romanian Orthodox Church, Bucharest, 1996.

Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul dramatic)*, Facla Publishing House, Timisoara, 1985.

Tiganus, Virgil, *Lumina lina-Discursul religios metaforic în poezia românească*, Alma Publishing House,Galați, 2001.

Vartic, Ion, *Cioran naiv si sentimental*, Polirom Publishing House, Bucharest, 2011.

GOOD AND EVIL IN ETIOLOGICAL LEGENDS

Florentina Cristina Guran Stănciulescu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: The scheme by which we think about the traits, actions, ideals and aspirations of the individuals of the groups or collectives can be transposed into a cultural model because some human behaviors can be appreciated as good and others as bad. Good, useful actions of man can be at the origin of values, and in a system of moral values, good and evil have their central place. Everything that contributes to the realization of the ideal is considered good, and what hinders its realization is considered bad.

Keywords: ideal, aspiration, judgment, humanity, evolution

Încă de la începutul umanității, oamenii au fost preocupați de rău și de bine. Cele două aspecte: răul și binele au devenit obiecte de cercetare o dată chiar cu apariția gândirii filozofice. Legile morale guvernează universul nostru dar, în același timp, ne permit să fim ființe libere ,,omul fiind acea ființă ce a inaugurat o luptă nesfârșită între idealurile spiritului și indiferența naturii."[1]

Schema prin care gândim trăsăturile, acțiunile, idealurile și aspirațiile indivizilor, grupurilor sau colectivităților poate fi transpusă în model cultural pentru că unele comportamente umane pot fi apreciate ca fiind bune, iar altele ca fiind rele. Acțiunile bune, utile ale omului pot sta la originea valorilor, iar într-un sistem al valorilor morale, binele și răul au locul central. Putem identifica o lume morală în care omul trăiește și tot ce contribuie la realizarea idealului individului este considerat bine, iar ce împiedică realizarea lui este considerat rău ,,societatea nu poate funcționa pentru binele societății, ci numai ca o substructură și cadru pentru ridicarea unui tip exceptional de ființă până la misiunea sa superioară"[2].

Omul, ca ființă liberă, este definit de moralitatea acțiunilor lui și înțelege că nu poate controla legile fizice care guvernează natura, dar încearcă să se supună acestora.

Nu trebuie să cădem în extrema în care putem gândi lumea fără a presupune existența unui Dumnezeu. Cunoscând binele și răul, nu putem cădea în capcana de a ne autodiviniza și de a ne declara invincibili.

Binele și răul servesc drept fundament pentru judecățile noastre morale și reprezintă planul moral în care umanitatea poate evolua: ,,Omul trebuie să aibă înaintea lui un om ca tip de perfecțiune după care să-și modeleze caracterul și faptele."[3] Prin bine se poate realiza reabilitarea ființei umane, ne putem racorda la principiile lumii cu propriile noastre criterii, cum, de altfel, prin rău ne putem opune la aceste principii. Noi dispunem de puterea de a alege între bine și rău și putem alege între valorile după care ne trăim viața. Așadar, omul trebuie să-și creeze un mediu din care să nu lipsească valorile creștine: iubirea, iertarea, comunicarea, pacea.

---

[1]D. D. Roșca, *În filosofia românească,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 169
[2]Friedrich Nietzsche, *Dincolo de bine și de rău,* Editura Antet Revolution, 2010, p.178
[3]Gheorghe Drăgan, *Modele culturale comparate*, Colecția Universitaria 86, Institutul european, Iași, 2005, p. 93

Cu ajutorul minții, omul se poate dezvolta, însă granițele sunt incerte pentru că se poate ajunge la o autolimitare prin cunoașterea materiei.

Legendele explicative despre creator, despre nașterea lumii, despre geneza lucrurilor sau a fenomenelor naturale, despre formațiuni geologice, despre natura vegetalelor, a animalelor și a insectelor, despre om și despre popoare, compun prima categorie etiologică. Cele trei domenii întâlnite în legendele etiologice sunt: creația lumii, legendele geografice și toponimice și legendele onomastice, tematica legendelor etiologice fiind foarte cuprinzătoare. Identificăm legende care ne explică nașterea lui Dumnezeu în cele mai neașteptate împrejurări.

La fel se întâmplă și cu apariția Tartorului care, în legendele etiologice, este considerat ajutorul lui Dumnezeu și care simbolizează omul dezumanizat, omul cuprins de întuneric.

Legendele etiologice reliefează puternicul contrast dintre bine și rău: ,,destinul tragic al ființei umane metamorfozate pentru eternitate în pasăre, gâză sau floare adiată de vânt, sporind considerabil tensiunea dramatică”[4] motivată, în planul mentalității, prin morala populară. Transformările suferite de personaje își au originea în spectaculoasele prefaceri, de multe ori ciudate și greu de explicat ale acestora: ,,caracterul didactic al legendelor a permis culegătorului să facă speculații cu tendințe moralizatoare, punând față-n față trăsături contradictorii pentru sublinierea celor pozitive.”[5] Capacitatea noastră de a fi în conformitate cu idealurile ne conferă prețuire socială și stimă pentru că valoarea categorică supremă, binele proiectează deontologic acțiunile umane.

Acțiunile umane în raport cu urmările lor sunt raportate binelui și răului. Binele definit prin pozitivitate, creator de valori, este poziționat în vecinătatea răului definit ca distrugător de valori și creator de lipsuri.

Legendele etiologice, cele care trimit la originea unor fenomene naturale, mai poartă denumirea și de legende explicative pentru că apariția acestor fenomene, plante sau animale este explicată prin realizarea unei povestiri a întâmplărilor miraculoase care le-au generat ,,Legendele etiologice cuprind pe cele care se ocupă de crearea și organizarea lumii.”[6]Atât fondul real al întâmplării care le-a generat dar și conținutul lor imaginar, mitic reprezintă elemente esențiale ale legendei.

Aducem în discuție râma înghimpată în braț din care a luat naștere peștele, asinul care s-a ascuns de frica mamei sale pentru că nu reușea să învețe, din care s-a născut iepurele, ciobanul care aduce inul tocmai din universul zânelor. Legendele despre viețuitoare reprezintă o parte importantă a legendelor etiologice, multe dintre ele bazându-se pe fapte reale. Toate aceste aspecte au fost asimilate în procesul nostru de asimilare a diversității: ,,idealul modern în viață trebuie să fie concilierea, sincronizarea celor două linii fundamentale ale progresului.”[7] Așadar, întâmplările ieșite din comun, concretizate în concepții despre creația lumii, au fost cele care au generat aceste transformări. *Dumnezeu și Sarsailă, Crearea lumii, Dumnezeu, Dumnezeu născut dintr-un vârtej de spumă de mare, Dracii, Cum l-a izgonit Dumnezeu pe dracul din cer?, Sarsailă și dracii, Lucifer răzvrătit este aruncat din cer, Dumnezeu face draci din îngeri, când se supără* sunt doar câteva dintre legendele etiologice care se axează pe asumarea riscurilor, aprecierea efortului și pe focalizarea pe scopul vieții. Oamenii sunt uniți prin valori și au un punct de vedere unitar în ceea ce privește prețuirea binelui.

---

[4]Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, Vol. I, București, Ed. Minerva, 1983, p. 62

[5] Legende populare românești, I, Ediție critică și studiu intruductiv de Tony Brill, Prefață de Ion Dodu Bălan, Ed. Minerva, București, 1981, p.5

[6]Ibidem, p.7

[7]D D. Roșca, *În filosofia românească,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 171

Diferențierea și definirea celor două concepte: binele și răul pot genera răspunsuri asupra tipurilor de comportament și pot permite lămuriri asupra conștiinței și libertății omului.

Legendarul reprezintă modalitatea de transfigurare a realității, iar forma literar-artistică de a comunica adevăruri generează valoarea legendei capabilă fiind de a genera valori morale bogate. Natura și valorile noastre morale pot fi explicate cu ajutorul virtuții, condiție pe care oamenii ar trebui să o respecte pentru a putea trăi o viață morală. Binele reprezintă pentru om sensul vieții sale, înțelegând prin acesta datoria de a acționa în conformitate cu legile morale.

În tradiția religioasă, în permanenta luptă dintre cele două principii: bine și rău, binele suprem este considerat a fi Dumnezeu. El este reperul moral fundamental: ,,dacă adăugăm credința, dragostea și curățenia sufletească, obținem un model cvasicomplet al creștinului, al celui care tinde să trăiască în duh și adevăr.”[8] În legende, binele este reprezentat de Dumnezeu, de îngeri.

În legenda *Dumnezeu și Sarsăilă*, punctul de pornire este dat de legătura de rudenie a celor doi. Ei erau frați dar între ei domnea rivalitatea. ,,D-acia Sarsăilă avea mare ură și pizmă pe Dumnezeu și căuta prin tot felu de vicleșuguri și meșteșuguri diavolești, să strice și să facă rău tot ceea ce Dumnezeu făcea bun.”[9] Procesul continuu de urcare pe scara autodepășirii își identifică, în adâncul conștiinței proprii, valoarea efortului: ,,Valorile spirituale, cărora li se rezervă rolul principal în transformarea realității, nu sunt simple creații subiective, ci își au izvorul în realitatea obiectivă”[10] Binele a generat maxime valabile care au devenit legi universale imperative: să nu furi, să nu ucizi.

În legendă, răul este văzut ca un fapt distrugător, el descriind un comportament imoral, o greșeală. Lăsăm libertatea fiecăruia de a înțelege orice altceva prin bine și rău, însă noi susținem caracterul universal al binelui și răului.

În legenda *Crearea lumii* se vorbește despre singurătatea lui Dumnezeu pentru că, se specifică faptul că el nu avea nici frați, nici prieteni. Pentru că renunțarea este cea mai mare slăbiciune, Dumnezeu perseverează și, la umbra unui copac, își face apariția dracul. Între cei doi se leagă o prietenie dar una falsă care se sfârșește prin pedepsirea dracului și transformarea arborelui în oameni, putem deduce de aici provocarea de a putea mai mult și de a vrea mai mult.

Contextul religios este cel în care, cele două concepte de bine și rău, apar frecvent. Aici, binele este cel care se subordonează poruncilor divine, iar răul este cel care se opune acestora. Pentru ca omul să înțeleagă semnificația celor doi termeni, religia a oferit o poveste, un chip pentru bine și rău. Valoarea fundamentală a omului este libertatea. Omul ia decizii și alege după propriile criterii, pentru că puterea de a alege îi conferă omului libertatea. Odată cu această poveste a apărut și lupta dintre bine și rău care își găsește rădăcinile în menținerea acestui echilibru universal pentru ca viața să poată continua. Cuplul bine-rău reprezintă o valoare morală supremă, un ideal moral cu valoare universală. În lipsa unor idealuri superioare, omul nu își poate consolida adevărurile și nu își poate pondera ispitele, exagerările și excesele.

În legenda *Dumnezeu* ne e prezentată nașterea, din senin, a lui Dumnezeu, pe o frunză de plămână – buruiană crescută din fundul lacurilor. Apariția dracului din fundul bălții și dialogul purtat cu Dumnezeu. ,, - Ce ești tu, măi băiete?/ - Eu sunt Dumnezeu Sabaot.”[11]

---

[8]Gheorghe Drăgan, *Modele culturale comparate*, Colecția Universitaria 86, Institutul european, Iași, 2005, p. 81

[9]Legendele românilor I, Legendele cosmosului, Ediție critică și studiu introductiv de Tony Brill, Editura Grai și suflet – Cultura națională, București, 1994, p.5

[10]D D. Roșca, *În filosofia românească,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 169

[11]Legendele românilor I, Legendele cosmosului, Ediție critică și studiu introductiv de Tony Brill, Editura Grai și suflet – Cultura națională, București, 1994, p.8

relevă procesul de metamorfozare care nu întotdeauna este direct. Dumnezeu poate înfăptui și acțiuni care nu prezintă consecințe imediate.

Legenda poate oferi informații despre geneza unei ființe, a unui lucru și este strâns legată de un element cheie: ,,absența ne previne că preocuparea povestitorului nu este de a-și seduce ascultătorul, ci de a-i comunica un adevăr sau, mai exact, un fapt ce este resimțit ca un adevăr de valoare obiectivă"[12] pentru că, atunci când omul este pus în ipostaza de a alege, el intră în deliberare cu sine însuși.

Legendele etiologice prezintă apariția întregului cosmos: cerul, soarele, stelele. Apariția pământului este văzută adesea ca opera lui Dumnezeu care, la rândul lui, a fost ajutat de viețuitoare, de dracul sau de vietăți uriașe. Sfaturile viețuitoarelor înțelepte au generat, în legende, apariția munților și apelor. Tot printr-o înlănțuire de întâmplări, apar copacii, florile, plantele, natura întreagă cu frumusețile ei.

Legendele, fiind bogate în resurse morale, reușesc să găsească o explicație genetică unor fenomene, caracteristici ale plantelor, animalelor sau ale unor întâmplări. Cu rezonanțe și ecouri sufletești nemărginite, omul își poate prelungi viața dincolo de limitele biologicului. Lupta constantă dintre bine și rău, adevăr și minciună, dreptate și nedreptate reprezintă o modalitate estetică prin care sunt nuanțate trăsăturile personajelor din legendă, acestea aflându-se mereu la răscruce de drumuri, acolo unde trebuie să ia o hotărâre, unde trebuie să opteze pentru una dintre ele pentru că „în oglinda curățită și sănătoasă a sufletului se oglindește nu firea dumnezeiască, ci numai însușirile existenței lui Dumnezeu."[13]

Cuplul de termeni duali bine-rău se polarizează prin valorile umane, într-o strânsă legătură cu aspirațiile individuale. Invers proporțional cu bunurile materiale, care sunt limitate și se împuținează prin consum, sunt valorile, care nu se diminuează ci se amplifică. Tot ceea ce corespunde valorilor noastre morale și normelor sociale determină binele moral.

Raportându-ne la Dumnezeu și la Satana, înțelegem că aceștia reprezintă forma absolută a celor două noțiuni: binele și răul. Omul poate doar să tindă spre aceste noțiuni, însă el reprezintă o înlănțuire a elementelor bune și rele văzute ca forme perfecte. Trăsăturile bune și rele ale omului apar prezentate în legendele etiologice pornind de la caracteristicile lumii fizice și ajungându-se la aptitudinile lui psihice.

Contextul religios este cel care utilizează frecvent cu noțiunile de bine și rău: ,,Modelul uman care a marcat semnificativ și definitiv istoria europeană a ultimelor două milenii este modelul creștin."[14]

Legenda *Fluturele și viermele* este legată tot de ideea creației: ,,Dintru-ntâi și-ntâi, era numai apă și întuneric."[15] Facerea lumii este privită acum ca o renaștere din întuneric, din apă, dintr-un bob de spumă aflat pe luciul apei și în care se afla un fluture dar și un vierme, fapt ce generează dualitatea Dumnezeu- Necuratul: fluturele s-a transformat în om, în Dumnezeu, iar viermele într-o dihanie de culoare neagră, cu coadă și coarne. Pentru că nu exista pământ, Dumnezeu l-a trimis pe Necuratul în mare, să facă rost de un pumn de pământ, rezultând de aici puterea de decizie a lui Dumnezeu asupra tuturor lucrurilor. Abia a treia oară a reușit să aducă pământul, atunci când l-a cerut în numele lui Dumnezeu. Așa a reușit Dumnezeu să îl supună pe Necuratul. Putem înțelege de aici o reciprocitate a binelui și răului: răul este lipsa binelui și invers pentru că binele nu se poate contura decât în prezența răului: ,,Născut din gândul lui Dumnezeu, acest element negativ – căpetenia dracilor – pare o

[12]Silviu Angelescu, *Legenda*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Valahia, București, 2002, p.16
[13]Stilianou G. Papadopoulou, *Teologie și limbă,* Traducere din limba greacă de Constantin Băjău, Editura Mitropolia Olteniei, Craiova, 2007, p.67
[14]Gheorghe Drăgan, *Modele culturale comparate*, Colecția Universitaria 86, Institutul european, Iași, 2005, p. 60
[15]Legendele românilor I, Legendele cosmosului, Ediție critică și studiu introductiv de Tony Brill, Editura Grai și suflet – Cultura națională, București, 1994, p.9

descoperire a spiritului pozitiv, un simbol a contraponderii binelui și a luptei permanente între cele două principii extreme."[16]

Imaginea românului dintotdeauna este cea proiectată prin calitățile excepționale cu care sunt înzestrați eroii legendelor: iubire de adevăr și dreptate, dragoste de viață, demnitate, curaj, ospitalitate, omenie, un puternic simț al datoriei, admirația pentru lumea înconjurătoare. Legendele etiologice găsesc explicații pentru necazurile, suferințele și bolile omului, arătând drumul spre progres și spre formarea vieții culturale a omului.

Valorile promovate de societate rezidă din conștiința morală a omului care se formează și se structurează în jurul principiilor morale. Așadar, omul își trăiește viața după o totalitate a legilor morale. Aici, binele este văzut ca virtute fundamentală care generează armonia sufletului cu sine însuși.

Identificând faptul că binele și răul sunt coexistente în om ca potențialitate, putem afirma că binele se instituie prin aspirații mereu superioare opozante ignoranței, prostiei și egoismului.

Binele exprimă calificarea valorică a căii de a ajunge la adevăr servind ca fundament judecăților noastre morale. Oricărei valori etice i se poate determina antivaloarea, iar necesitatea omului de a conviețui a generat binele ca expresie a interesului general.

BIBLIOGRAPHY

Adina Hulubaș, *Trasee inițiatice în folclorul literar românesc*, EdituraUniversității Alexandru Ioan

Cuza, Iași, 2009

D. D. Roșca, *În filosofia românească,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1979

Friedrich Nietzsche, *Dincolo de bine și de rău,* Editura Antet Revolution, 2010

Gheorghe Drăgan, *Modele culturale comparate*, Colecția Universitaria 86, Institutul european, Iași, 2005

Legende populare românești, I, Ediție critică și studiu intruductiv de Tony Brill, Prefață de Ion Dodu Bălan, Ed. Minerva, București, 1981

Legendele românilor I, Legendele cosmosului, Ediție critică și studiu introductiv de Tony Brill, Editura Grai și suflet – Cultura națională, București, 1994

Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, Vol. I, Ed. Minerva, București, 1983

Silviu Angelescu, *Legenda*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Valahia, București, 2002

Stilianou G. Papadopoulou, *Teologie și limbă,* Traducere din limba greacă de Constantin Băjău, Editura Mitropolia Olteniei, Craiova, 2007

[16]Legende populare românești, I, Ediție critică și studiu introductiv de Tony Brill, Prefață de Ion Dodu Bălan, Ed. Minerva, București, 1981, p.7

CONSTANTINE THE GREAT IN ROMANIAN RELIGIOUS LITERATURE

Isabela – Elena Spirea
PhD Student, University of Bucharest

Abstract:This work is part of an extensive study that will be based on ancient biography and medieval hagiography, referring to the life of Constantine the Great under the symbol and power of the cross.
To carry out this study, the following will be aimed at: rediscovering the tradition and truth about Constantine, reinterpreting the literature of the present, witnessing the journey of the Illyrian emperor from the petrarchy to the end of his earthly reign, observing the point of view expressed by the ostentatious teachers in the field of universal church history as ***an intercultural dialogue****, discovering more about important supporters of the emperor: Eusebius of Caesarea, Eftimie of Tarnovo and Neagoe Basarab, especially because the latter is considered to be a keeper of our* ***national identity****.*
Even if the following work capitalizes on religious sources, it does so with a well-determined purpose: to create a portrait as close as possible to the true one of the emperor who has shaped faithfully, but also with the skill of a valuable ruler, the destiny of an empire and of all Christianity.
The foundation of the present work will be based on research and comparisons of three works: • Universal Church History – Prof. Prof. Dr. Ioan Ramureanu / • History of Christianity I – II - Pr. Nicolae Chifăr / • Byzantium, history and spirituality – Pr. Dr. Emanoil Băbuş.
The historical and religious documents portray a controversial Constantine. The Roman Emperor was reproached for certain actions he had taken while in his office, leaving himself influenced by both Aryans and others from his entourage, which caused great confusion in the souls and minds of the faithful. The charge of killing his son and his wife Fausta also raises a question mark for readers, as there is no clarification on the subject.
Regardless, the respect that the CHURCH has for the emperor, but also his mother Elena, is shown through the act of integrating them among the Saints, as was done with the Apostles, Constantine having his previous tendencies for revenge be discounted by the church. This study thus attempts to give a vivid portrayal for this portion of the past through the literature of the patriarch Eftimie of Tarnovo and through that of the ruler of the Romanian Country, Neagoe Basarab. It will be observed that the figure of the first Christian emperor – Constantine the Great is found portrayed, with the same perfection and dedication, in the writings of the two personalities of the past, which can be seen as a sign that what is good, complete and true travels through time becoming eternity and TRADITION.

Keywords:Constantin the Great, church, Christianity,portrayal,literary analysis

Moto:

„Greşelile pe care le-a făcut împăratul Constantin cel Mare nu se datorează numai lui, ci şi colaboratorilor, care nu puţini erau ierarhi. Trebuie remarcat însă faptul că în ciuda acestor greşeli, împăratul a dat libertate creştinismului scoţându-l de sub prigoana de trei secole a persecuţiilor, a luptat pentru unitatea lui prin combaterea de către Sinodul I Ecumenic convocat de el, nu numai a arianismului, ci şi a ereziilor hristologice care se iviseră deja. Prin aceasta a fortificat creştinismul, ceea ce i-a permis mai târziu, în confruntările cu mahomedanismul să reziste cu succes, având protecţia unui stat puternic creştin."

(*Istoria Creştinismului I – Trinitas 2001 Pr. Nicolae Chifăr p.74*)

Lucrarea de faţă face parte dintr-un studiu amplu ce va avea drept temelie biografia antică şi hagiografia medievală făcându-se referire la viaţa lui Constantin cel Mare sub simbolul şi puterea crucii.

Pentru realizarea acestui studiu se va urmări: redescoperirea tradiţiei şi a adevărului despre Constantin, reinterpretarea literaturii prezentului, parcurgerea alături de împăratul ilir a drumului său de la tetrarhie până la finalul domniei pământene, observarea punctului de vedere exprimat de profesorii ostenitori în domeniul Istoriei bisericeşti universale ***ca un dialog intercultural***, cunoaşterea unor importanţi susţinători ai împăratului: Eusebiu din Cezareea, Eftimie de Târnovo şi Neagoe Basarab, acesta din urmă fiind considerat un important păstrător al ***identităţii naţionale.***

Chiar dacă lucrarea adusă în atenţia cititorilor valorifică surse religioase, o face cu un scop bine determinat: acela de a realiza un portret cât mai apropiat de cel adevărat al împăratului care a modelat cu credinţă, dar şi cu priceperea unui conducător valoros, destinul unui imperiu şi al întregii creştinităţi.

Pentru a da un răspuns la întrebarea ,,Ce spune istoria bisericii despre Constantin cel Mare?", trebuie făcută precizarea că, în momentul de faţă, interesează punctul de vedere exprimat de profesorii ostenitori în domeniul Istoriei bisericeşti universale, profesori care încearcă să aducă religia pe un drum relativ comun cu istoria, dată fiind folosirea aceloraşi surse de inspiraţie şi a unor metode similare de descoperire a adevărului.

Pornind de la cele afirmate mai sus, au fost cercetate următoarele lucrări:

- ISTORIA BISERICEASCĂ UNIVERSALĂ – Pr.Prof.Dr. Ioan Rămureanu – Manual pentru Seminariile teologice – Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române – Bucureşti, 1992
- ISTORIA CREŞTINISMULUI – II- Pr. Nicolae Chifăr – Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei – Editura Trinitas 2000 - 2001
- BIZANŢUL, ISTORIE ŞI SPIRITUALITATE – Pr.Dr. Emanoil Băbuş – Editura Sophia – Bucureşti, 2003

S-a constatat că toate îşi fac debutul prin periodizarea istoriei religioase, ţinând cont de părerile şi criteriile diferite propuse de cercetătorii în domeniu.

Astfel, prima lucrare menţionată, referindu-se la întrega istorie bisericească, delimitează următoarele perioade:

- ♦ Perioada întâi
  - Iisus Hristos, Mântuitorul lumii
- ♦ Perioada a **II**-a (325-787)
  - Biserica în epoca Sinoadelor ecumenice
  - Răspndirea creştinismului în Europa, Asia şi Africa
  - Sinoadele ecumenice
    - Cultura teologică în Răsărit şi Apus
- ♦ Perioada a **III**-a (787-1054)
  - Biserica în secolele VIII - XI
- ♦ Perioada a **IV**-a (medievală)
  - Confruntarea dintre Ortodoxie şi Catolicism
  - Starea Bisericii apusene înainte de Reformă
- ♦ Perioada a **V**-a (modernă)
  - Starea Bisericii înainte de reformă
  - Reforma în Anglia
  - Biserica Ortodoxă sub stăpânire turcească în sec. XVI - XVIII
- ♦ Perioada a **VI**-a (contemporană)

▪ Bisericile Ortodoxe în sec. XIX - XX

A doua lucrare, distribuindu-şi conţinuturile în două volume, va avea următoarea periodizare:

♦ Perioada **I** - ,,perioada confruntărilor dintre Biserică şi lumea antică, încheiată cu acordarea libertăţii creştinismului"[1]
- ▪ Iisus Hristos
- ▪ Edictul de la Mediolanum – 313 d.Hr.
- ▪ Constantin cel Mare – singurul suveran – 324 d.Hr.

♦ Perioada **II** – 313 d.Hr. – 787 d.Hr. / 843 d.Hr.
- ▪ epoca Părinţilor bisericeşti şi a sinoadelor ecumenice;

♦ Perioada **III** – 787 / 843 – 1054 (Schisma cea Mare)
- ▪ confruntările dintre Răsărit şi Apus
- ▪ separarea celor două Biserici

♦ Perioada **IV** – 1054 – 1453 (Căderea Constantinopolului) / 1517 (Reforma protestantă)
- ▪ dualism confesional între Răsărit şi Apus
- ▪ încercări de refacere a unităţii bisericeşti
- ▪ confruntări între papalitate şi suveranii apuseni
- ▪ epoca cruciadelor şi a scolasticii

♦ Perioada **V** 1453 / 1517 – 1789 (Revoluţia Franceză)
- ▪ perioadă de confruntări dintre catolicism şi reformaţie
- ▪ fărâmiţarea confesională a creştinismului apusean

▪ perioadaîndoielii ştiinţei şi filosofiei asupra veridicităţii creştinismului.

♦ Perioada **VI** – 1789 / 1800 – până în prezent
- ▪ continuarea divizării creştinismului
- ▪ laicizarea lumii moderne
- ▪ ecumenismul ţinteşte refacerea unităţii Bisericii

Comparativ cu primele două lucrări, cea de-a treia oferă cititorilor de istorie religioasă o altă periodizare, având în vedere că se referă doar la istoria Bizanţului.

Prin urmare, se disting trei perioade:

♦ Perioada **I** 324 – 632 – etapa protobizantină
- ▪ începe în timpul domniei lui Constantin cel Mare, o dată cu întemeierea Constantinopolului

♦ Perioada a **II**-a – 632 – 1204 – a evului mediu bizantin
- ▪ are două etape
  - **1.** 632 – 1025 – evul mediu bizantin timpuriu
  - **2.** 1025 – 1204 – perioada medievală bizantină târzie

♦ Perioada a **III**-a – 1204 - 1453
- ▪ un ,,Bizanţ după Bizanţ".

Deşi periodizările sunt diferite de la o lucrare la alta, fiecare dintre ele acordă un capitol separat contribuţiei împăratului Constantin la organizarea şi evoluţia Bisericii Creştine.

Prima lucrare consideră că ,,Împăratul Constantin cel Mare (306 – 377) este una din personalităţile de seamă din istoria universală", că până la el, ,,Biserica a îndurat grele persecuţii din partea împăraţilor romani", şi că, prin convertirea lui la creştinism şi prin Edictul de la Milan din 313, a asigurat Bisericii deplina libertate în tot Imperiul"[2]

Sunt menţionate următoarele evenimente:

---

[1] pr.Chifăr, *Istoria Creştinismului*, p.6

[2] Pr.Prof.Dr. Ioan Rămureanu, *Istoria bisericească universală,* p. 98

- 28 octombrie 312 – lupta dintre Constantin şi Maxenţiu la Pons Milvius;
- ianuarie 313 – Constantin, împreună cu Liciniu acordau, prin edictul de la Milan, libertate deplină creştinismului;
- 316 – Liciniu devine ,,reprezentantul declarat al păgânismului în Orient”[3];
- 18 septembrie 324 la Chrysopolis – Licinius este învins de Constantin;
- 22 mai 337 – Constantin a rămas singurul împărat al Imperiului Roman

Autorul face precizarea că ,,păstrarea titlului păgân de « pontifex maximus » îi da dreptul şi posibilitatea de a supraveghea şi ţine în frâu păgânismul, în interesul creştinismului însuşi.”[4] De asemenea sunt aduse argumente pentru susţinerea acestei idei. Se spune că dacă împăratul ar fi renunţat atunci la titlu, ,,îşi ridica un rival periculos, care ar fi putut să restabilească situaţia de mai înainte a păgânismului...”[5]

Sunt menţionate faptele lui Constantin considerate a fi de importanţă majoră în promovarea creştinismului:

- edictul de libertate religioasă de la Milan – ianuarie 313
- baterea monedelor cu monograma creştină - 317
- convocarea Sinodului I ecumenic de la Niceea – 325
- acordarea de ajutoare bisericilor
- ridicarea unor biserici noi

Pr. I. Rămureanu, citându-l pe Eusebiu din Cezareea, consideră interesant gestul lui Constantin, făcut în deschiderea Sinodului I ecumenic. Deşi nu era botezat creştineşte, împăratul i-a asigurat pe episcopi că el se consideră «împreună slujitor cu ei» şi «episcop pus de Dumnezeu pentru treburile din afară».

Partea din lucrare dedicată lui Constantin se face remarcată de cititori şi prin sublinierea de către autor a unor urmări defavorabile pe care le-a avut politica religioasă a împăratului, dar şi a greşelilor făcute în timpul guvernării.

Prin urmare, memoriei lui Constantin i se reproşează astăzi că ,,s-a lăsat influenţat de curtezani linguşitori şi de arieni, ceea ce a provocat confuzie în sufletele credincioşilor.”[6] De asemenea, acuzaţia de ucidere a fiului său ,,pentru motive de infidelitate politică şi acte de trădare de stat”, precum şi a soţiei sale, Fausta; lasă un mare semn de întrebare în mintea cititorilor, pentru că nu sunt oferite lămuriri pe această temă.

Cu toate acestea se confirmă respectul pe care îl poartă Biserica acestui împărat, prin integrarea lui în rândul sfinţilor, întocmai cu Apostolii, trecându-i-se cu vederea pornirile de răzbunare.

Parcurgând cea de-a doua lucrare - Istoria Creştinismului, cititorii pot remarca utilizarea de către autor a unui limbaj mai accesibil. Acest aspect poate fi interpretat şi prin faptul că textul nu se adresează numai studenţilor de la seminariile teologice.

Autorul face astfel alese trimiteri la textele antice cu care ne-am obişnuit deja în prezentul studiu. În subcapitolul ,,E” intitulat ,,Sfîrşitul persecuţiilor”, sunt citaţi Eusebiu din Cezareea şi Lactantiu ca principali deţinători ai adevărului istoric, în legătură cu perioada constantiniană.

Se menţionează următoarele evenimente:

- 25 iulie 306 - ,,o parte din trupele din occident îl proclamă împărat pe Constantin.”[7]
- recunoaşterea lui Constantin ca Cezar în Apus

[3] *ibid.*, p.99
[4] Pr.Prof.Dr. Ioan Rămureanu, *Istoria bisericească universală,* p. 99
[5] *idem 4*
[6] *ibid.*, p.102
[7] pr.Chifăr, *Istoria Creştinismului,* p.60

▪ 30 aprilie 311 – edictul de toleranţă al lui Galeriu, cu acordul lui Constantin şi Liciniu.

Este redat conţinutul edictului, precizându-se între paranteze lucrările de unde a fost preluat: Istoria bisericească, VIII, 17, 3-10 – Eusebiu de Cezareea, Despre moartea persecutorilor, 34 – Lactantiu.

Alte evenimente înregistrate au fost:

♦ 29 octombrie 312 – conflictul dintre Constantin şi Maxentiu de la Pons Milvius;

♦ februarie – martie 313 – edictul de la Milan,

▪ sunt menţionaţi Eusebiu şi Lactantiu ca deţinători ai textului edictului;

▪ lucrarea conţine textul edictului;

♦ conflictul dintre Constantin şi Licius.

Pr. Nicolae Chifăr rezervă un subcapitol împăratului Constantin în care împleteşte propria caracterizare cu părerile contradictorii ale diferitelor orientări religioase. El afirmă că: ,,În timp ce Biserica Ortodoxă îl venerează ca sfânt, iar Biserica Romano – Catolică îi atribuie supranumele de «mare», protestanţii şi unii cercetători profani îl caracterizează ca un mare om politic, care condus de interese personale şi de stat a servit Biserica pentru ca apoi să se servească de ea.”[8]

De asemenea, este de apreciat consideraţia pe care o poartă N.Chifăr lui Eusebiu şi lui Lactantiu, considerându-i cercetători ,,fără patimi şi idei preconcepute,” înzestraţi cu capacitatea unei analize obiective a faptelor constantiniene, mai ales că împăratul a făcut unele mărturisiri sub jurământ.

Deşi preot, autorul confirmă faptul că ,,împăratul Constantin a tolerat mai departe cultul păgân, însă l-a limitat prin anumite măsuri restrictive,” şi prin transferul de semnificaţie a simbolisticii. N.Chifăr subliniază şi ,,un aspect negativ al politicii religioase inaugurate de Constantin cel Mare şi anume amestecul abuziv al împăratului în treburile Bisericii.”[9]Alături de această afirmaţie, autorul lucrării susţine că:

,,Facilitând pătrunderea în Biserică, în rândul creştinilor a oamenilor fără calităţi morale deosebite, fără o convingere religioasă puternică, oameni care au rămas fideli unor practici păgâne, nivelul vieţii morale a scăzut.”[10]

Este un punct de vedere care nu-şi mai găseşte susţinerea, dacă este ataşat informaţiei referitoare la pedeapsa capitală pe care împăratul a acordat-o fiului acuzat de lipsă de moralitate, dar şi Faustei, ca mărturisitor mincinos.

Cu toate acestea, în finalul subcapitolului, N. Chifăr acordă lui Constantin votul său de încredere, considerând că ,,împăratul a dat libertate creştinismului, scoţându-l de sub prigoana de trei secole a persecuţiilor.”[11]

Cea de-a treia lucrare luată în discuţie din punctul de vedere al perioadei constantiniene, organizează conţinuturile care ne interesează pe următoarele coordonate:

▪Constantin cel Mare: monarhia creştină şi orientală;

▪ Imperiul lui Constantin;

▪ Noua capitală a imperiului;

▪ Creştinarea imperiului;

▪ Raporturile lui Constantin cel Mare cu Biserica;

▪ Urmările convertirii lui Constantin;

▪ Politica internă a împăratului Constantin cel Mare.

Autorul lucrării, pr. Dr. Emanoil Băbuş, consideră că, cele două decizii care au modificat viitorul lumii civilizate – adoptarea creştinismului drept religie oficială a imperiului

[8] *ibid.*, p.69;
[9] *ibid.*, p.73
[10] *idem 9*
[11] *ibid.*, p.74

şi transferul capitalei imperiale de la Roma la Constantinopol - ,,i-au conferit lui Constantin dreptul de a concura pentru titlul de omul cel mai influent în istorie."[12]

Se fac unele aprecieri cu privire la organizarea imperială din acea perioadă, însă nu se insistă pe explicarea evenimentelor istorice. Autorul aduce în discuţie momentul ,,octombrie 312 – Pons Milvius" când ,,În acest loc ‚Constantin are celebra viziune relatată de istoricul Eusebiu din Cezareea în lucrarea sa ‚Vita Connstantini, precum şi de apologetul creştin Lactanţiu, (...)[13] De asemenea este menţionat şi faptul că ,,Unii pun însă la îndoială valoarea documentară a celor doi autori, mai ales a lui Eusebiu."[14] După o asemenea afirmaţie, un argument care s-o susţină s-a dovedit a fi necesar. Pr. Dr.E. Băbuş adaugă astfel că ,,întâmplarea de la Pons Milvius nu este relatată de Eusebiu în *Istoria sa bisericească de la 324*, or, dacă ar fi avut loc, autorul nu ar fi trecut-o cu vederea. Deci ar fi vorba de o interpolare mai târzie în Vita Constantini."[15]

Se face apoi precizarea că ,,Noi trebuie însă să ţinem cont de faptul că nucleul evenimentului a fost real, chiar dacă a cunoscut şi unele înfloriri, dar despre el Eusebiu vorbeşte şi în Discursul său festiv ţinut cu ocazia a 30 de ani de domnie a lui Constantin."[16]

E. Babuş relatează că, după acest eveniment, comportamentul împăratului s-a schimbat în direcţia creştinismului deşi, după cum se ştie, nu a renunţat în totalitate la venerarea Soarelui ,,ca mediator vizibil între Dumnezeul suprem şi oameni."[17]

Edictul de la Milan, înfrângerea lui Licinius la Carpus Ardiensis şi la Chrysopolis, instaurarea monarhiei ereditare şi construirea Noii Rome sunt doar câteva momente selectate de autor din multitudinea care caracterizează domnia constantiniană, o domnie patriotică, devenită istorie, literatură, religie sau poate GÂNDIRE, ARTĂ şi CREDINŢĂ, toate printr-un singur OM... L-am putea şi noi considera la fel cum îl consideră autorul PATROLOGIEI – I.Gh. Coman, OMUL – COMPLET, OMUL – IDEAL.

În CUVÂNT ÎNAINTE (vol. 4) se spune că ,,Omul este « chipul lui Dumnezeu », «o plantă cerească », o forţă şi o valoare cosmică, pe care nimic n-o poate egala în lumea de aici."[18] Se mai adaugă şi că ,,Omul patristic e mai frumos şi mai durabil decât oricare alt om, pentru că e omul dragostei."[19] O dragoste făcută de mâna lui Dumnezeu prin CUVÂNT şi HAR, o întrupare a Logosului din cea mai fragedă vârstă până la sfârşitul vieţii.

Omul se modelează asemenea lutului şi ,,dacă mintea sau raţiunea ridică pe om până la Dumnezeu şi este clar chiar «tronul lui Dumnezeu» (Sf. Macarie), mândria, păcatul capital al lui Lucifer şi al atâtora dintre noi, prăbuşeşte pe om."[20] Pornind de la aceste idei, autorul Patrologiei consideră că omul se poate tămădui printr-un permanent dialog între puterea lui de a discerne şi dreapta judecată a lui Dumnezeu, dar şi printr-o relaţionare cu sfaturile Sfinţilor Părinţi ai Bisericii creştine. Cu siguranţă că aceşti oameni ai credinţei întru Hristos, au devenit, prin scrierile lor, adevăratul izvor de înţelepciune şi iubire faţă de creaţia lui Dumnezeu. Se spune că ,,Nici strălucitul umanism elenic n-a preţuit pe om atât cât îl preţuiesc Sfinţii Părinţi în gândirea şi lucrarea lor, alimentată de Sfânta Scriptură."[21]

Sfatul de a-i citi pe Sf. Grigorie de Nyssa, Nemesius de Emessa, Sf. Macarie Egipteanul, Sf. Ioan Gură de Aur, Sf. Chiril al Alexandriei, Teodoret de Cyr, Fer. Augustin, Sf. Maxim Mărturisitorul s-a născut, mai mult decât probabil, din dorinţa de a le fi cunoscute

---

[12] pr. E. Băbuş, *Bizanţ, istorie şi spiritualitate,* p.15
[13] *ibid.*, p.16
[14] *idem 13*
[15] *ibid.*, p.16
[16] *idem 15*
[17] *idem 15*
[18] I.G.Coman, *Patrologie* vol 4, p.7
[19] Idem 18
[20] I.G.Coman, *Patrologie* vol 4, p.8
[21] ibid., p.7

lucrările, pentru că ele redau frumuseţea fizică şi sufletească a omului ca element al divinităţii dragostei.

I.G.Coman aduce în faţa cititorilor un adevăr despre operele acestor titani ai literaturii patristice. Autorul Patrologiei le consideră ,,lucrări severe", de critică antipăgână, ce se manifestă când mai blând, când mai aspru, în tratate de înalt nivel ştiinţific"[22], iar importanţa lor este anulată din ce în ce mai mult de prezentul care se agaţă cu disperare de ereziile care se străduiesc, din răsputeri, să clatine şi să modifice lumea creştină. Se afirmă în CUVÂNT ÎNAINTE că „materialul patristic antieretic este considerabil", că „el a absorbit o imensă forţă de inteligenţă, cultură şi dăruire" şi că „fără cultura şi dăruirea Sfinţilor Părinţi, Biserica s-ar fi pulverizat."[23] Convertirea popoarelor migratoare şi a băştinaşilor, crearea culturilor naţionale, integrarea în lumea creştină a sistemelor de valori sunt opera Părinţilor. Datorită lor „se dezvoltă amplu istoriografia, istoria literară, filologia sacră, omiletica cu diversele ei specii: omilia exegetică, omilia tematică, omilii la praznicele împărăteşti, panegricul sau necrologul, biografia."[24]

S-a constatat că toată gândirea teologiei creştine s-a format şi s-a alimentat din genul literar dogmatic al Sfinţilor Părinţi, căpătând un conţinut şi o formă în care s-au oglindit hotărâri ale sinoadelor ecumenice şi marile curente de gândire medievală şi modernă ale lumii creştine, împletite cu evoluţia umanităţii pe coordonatele ştiinţei şi progresului în diversele domenii.

În PATROLOGIE se spune că „ISTORIA BISERICII sau a vieţii creştine, e unul dintre genurile literare cele mai originale şi mai bogate ale perioadei a II-a, deşi el se făcuse cunoscut însă din perioada I, prin oameni precum (...) Lactanţiu."[25] Această a II-a perioadă a literaturii patristice, se întinde, după cum afirmă I.G.Coman, apoximativ de la 313 – data edictului de la Milan – până la 461, data morţii lui Leon I, având ca impuls existenţa următorilor factori:

- Libertatea acordată tuturor cultelor din imperiu prin edictul de toleranţă din 311 al lui Galeriu şi prin edictul de la Milan al lui Constantin cel Mare şi Liciniu din 313;
- Contactul cu literatura păgână şi noul spirit misionar;
- Unitatea spirituală şi morală creştină;
- Acţiunea corosivă a ereziilor şi luările de poziţie ale ortodocşilor prin diferite scrieri;
- Sinoadele ecumenice
- Niceea (325), Constantinopol (381), Efes (431), Calcedon (451)
- Încercarea de sistematizare a doctrinei întocmită în perioada I;
- Dezvoltarea cultului şi a locaşurilor de cult;
- Răspândirea monahismului în lumea creştină;
- Legătura neîntreruptă cu tradiţia şi cu puterea spirituală a credincioşilor;
- Umanismul patristic.

Autorul Patrologiei subliniază permanenta legătură a literaturii patristice cu tradiţia Bisericii, dar şi cu cea a creştinismului, considerat deja din 313 cult imperial şi spune că „Aproape nu este autor în secolele IV şi V, care să nu se refere, în problemele mari, la ceea ce au spus sau cum au spus «Părinţii veacurilor sau generaţiilor anterioare»."[26] Fără îndoială că Eusebiu al Cezareei este unul dintre autorii de secol IV care s-a făcut remarcat dar şi

[22] I.G.Coman, *Patrologie* vol 4, p.8
[23] idem 22
[24] *ibid.*, p.11;
[25] *ibid.*, p.47
[26] I.G.Coman, *Patrologie* vol 4, p.36

blamat pentru folosirea de ,,materiale diverse, extrase din operele cercetate şi din acte oficiale în ordine cronologică."[27]

Poate tocmai această metodă de prezentare a unei ,,adunări de materiale'' a conferit operelor sale originalitate şi concretizare într-un ADEVĂR care a devenit ISTORIE, LITERATURĂ şi RELIGIE.

Eusebiu al Cezareei a devenit creatorul unui conţinut, dar şi al unei forme a Bisericii şi a creştinismului ,printr-o viziune bazată pe realitatea istorică. Nu degeaba a fost considerat «Părintele istoriei bisericeşti» sau «Herodot-ul creştin»! S-a tot afirmat că prietenia lui cu Constantin cel Mare şi poziţia sa de Episcop în Cezareea au constituit principalii stâlpi de susţinere ai activităţii sale de creaţie a literaturii religioase. Cei care au făcut aceste afirmaţii nu au realizat că Eusebiu a oferit UMANITĂŢII o importantă legătură şi-o punte dinspre TRECUT spre un PREZENT care momentan neagă adevărul. De asemenea, i s-a reproşat că, prin cele 10 cărţi ce alcătuiesc ISTORIA BISERICEASCĂ, ,,atribuie creştinismului origine şi justificare divină, pretinzând că acest creştinism a biruit puterea duşmănoasă a statului roman."[28] S-a pierdut însă din vedere că Eusebiu a fost un credincios care şi-a formulat, pe lângă concepte şi concepţii o serie de întrebări în legătură cu evoluţia creştinismului de la Hristos până în 324, o dată cu moartea împăratului Liciniu.

Scrie PATROLOGIA că ,,Grija deosebită pentru geneza, circulaţia şi valoarea documentelor pe care le mânuieşte şi le analizează cronologic, ţinând continuu legătura dintre persoane, fapte şi evenimente care au avut o importanţă sau un rol special într-o problemă la un moment dat, denotă o ţinută ştiinţifică puţin comună în antichitate."[29]

Unii reprezentanţi ai literaturii prezentului, nu sunt convinşi că Eusebiu are meritul de a ne fi oferit un important material documentar care transferă actualului principalele probleme ale începuturilor bisericeşti, pe care el le-a descoperit şi le-a interpretat, asistând, de foarte multe ori, la ,,spectacolul morţii glorioase a atâtor martiri în Palestina"[30].

Dacă PREZENTUL nu-i recunoaşte în totalitate strădania, punând la îndoială sinceritatea episcopului în prezentarea şi comentarea evenimantelor bisericeşti, un TRECUT lăsat între el şi noi, dă dovadă de mai multă înţelepciune, preluându-i şi prelucrându-i textele şi operele. Studiul de faţă va încerca,pe viitor, să dea chip acestei porţiuni de trecut prin literatura patriarhului Eftimie de Târnovo şi prin cea a domnitorului Ţării Româneşti, Neagoe Basarab. Se va putea observa că figura primului împărat creştin, Constantin cel Mare ,se regăseşte cu aceeaşi perfecţiune şi dăruire în scrierile celor două personalităţi ale trecutului, ca un semn că ceea ce este bun, complet şi adevărat străbate timpul devenind eternitate şi TRADIŢIE.

BIBLIOGRAPHY

- Pr.Prof.Dr. Ioan Rămureanu, *Istoria Bisericească Universală* – Manual pentru Seminariile teologice, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1992
- Pr. Nicolae Chifăr, *Istoria Creştinismului I – II*, Editura Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei – Editura Trinitas 2000 - 2001
- Pr.Dr. Emanoil Băbuş, *Bizanţul, istorie şi spiritualitate*, Editura Sophia – Bucureşti, 2003

[27] *ibid.*, p.49;
[28] *ibid.*, p.48
[29] I.G.Coman, *Patrologie* vol 4, p.49
[30] *ibid.*, p.483

THE TRAGIC OF MATURITY

Laura Alexandra Petrea (Şopterean)
PhD Student, UMFST Târgu Mureş

Abstract:This tragic of maturity is actually an essay about „Stare de asediu" written by Dinu Flamand. It was published in 1984 and it is a poetry volume. Through the poems, the autor tries to express his drama about the censorship, which was imposed by the communism.

Keywords:1983, Flamand, poetry, literature, communism

O carte reprezentativă pentru viaţa poetului este *Stare de asediu* (1983), deoarece este ultima carte pe care o publică înainte de expatriere şi aceasta „a însemnat pentru Dinu Flămând nu numai o ruptură cu tradiţia livrească şi cu reveriile eternele, inactualizate în rafinament, ale echinoxiştilor, ci şi transformarea poeticii dintr-o instituţie a esteticii într-una mai degrabă a actualităţii şi a conştiinţei"[1]. În acest volum stilul lui este schimbat total, trecutul parcă devine un coşmar, dimineaţa se trezeşte cu sentimentul morţii şi pare a fi prins într-un univers al traumei. De-al lungul volumului putem observa faptul că autorul are un limbaj metaforic prin care îşi exprimă trăirile care sunt legate de tristeţe, momentul de răscruce din viaţa sa, deznădejdea, tristeţea etc. „Poemele restaurate din *Starea de asediu* sunt un document nu numai pentru proceduristica cenzurii, dar şi un document care arată că această vinovăţie era înfruntată, de fapt, cotidian."[2]

În ceea ce priveşte cadrul de referinţă al poemelor, pe lângă limbaj, regăsim condiţia existenţială a omului plin de dramatism şi sistemul imagistic se grupează şi el într-o constelaţie dramatică, înlăturând elementele alogene care tind spre evanescenţă şi feeric.[3]

Acest volum este scris la vârsta maturităţii, în care problemele cu adevărat importante din viaţa poetului nu îi permit să depăşească *mizeria* în care trăieşte. Locul său de refugiu este casa proprie, care deşi îl închide din punct de vedere fizic, îi permite uneori să intre într-o reverie care-i ameliorează temporar sentimentele de deznădejde şi de îmbătrânire spirituală şi fizică. Putem afirma faptul că acest volum intitulat *Stare de asediu* este cel mai reprezentativ volum al lui Dinu Flămând, în ceea ce priveşte dorinţa acestuia de a se autoexila. Bineînţeles că vorbim de un exil psihic, care permite doar mintea să hoinărească pe alte tărâmuri, în care libertatea de a crea artă sau de a se exprima este posibilă.

Dinu Flămând reprezintă de-al lungul carierei sale un ideal în care modul de viaţă este utopic, nerealizabil, iar acesta se împacă foarte bine cu hedonismul, adică un cult al plăcerii şi al eliberării de suferinţă. În ceea ce priveşte viziunea scriitorului, acesta caută doar să fie distinct, conform lui Petru Poantă.[4] Distinctivitatea este categoric trăsătura de bază a poemelor autorului, iar aceasta îl unicizează, plasându-l în topul scriitorilor români din acea perioadă.

Titlul acestui ultim volum nu este ales la întâmplare, deoarece eul liric se simte *suspendat* de libertate şi de exteriorul lumii. Autorul îl numeşte în poemele sale „ei", iar

[1]Al. Cistelecan, *Top ten (recenzii rapide),* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000, p.144.
[2]*Ibidem*, p.147.
[3] Al. Cistelecan, *Stare de asediu*, Revista Familia, nr.8,1993, p.5.
[4]Petru Poantă, *Efectul „Echinox" sau Despre echilibru,* Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2003, p.102.

aceştia nu fac decât să-l sufoce din ce în ce mai tare. Pronumele personal la persoana a III-a, plural, care tine locul *asediatorilor,* într-adevăr îl încercuiesc şi-i opresc toate roadele.

Temele principale ale acestui volum sunt schimbarea, exilul, tristeţea, insomnia şi trecerea timpului. Cu toate că regăsim motive din volumele precedente, ele sunt evidenţiate precum o amintire a „verdelui" şi a mării care cândva defineau libertatea fără griji a copilăriei pline de viaţă.

Poemul expresiv care deschide acest volum se numeşte „În refracţia realului". Substantivul comun, simplu, nearticulat „om" este laitmotivul acestui text poetic. Eul liric se transpune în acest *om* care este *expediat* din lumea somnului, care nu este altceva decât o lume fericită, într-o lume a realului: „Om ieşind din somn în refracţia realului, / în ziua din nou agresivă." sau „Om ieşind dintr-o fantă *a iluziei colective*"[5]. Societatea este cea care distruge acest *vis* fericit al unei iluzii a libertăţii de exprimare. Regimul comunist este cel care opreşte drastic speranţele eului liric de se a se înălţa şi *vânează* tot ceea ce mişcă în jurul său.

Versurile - „(...) sânge şi pene smulse / pe albul zăpezii, / iată zborul de plumb al acestor vulturi"[6] – conţin imagini vizuale, motrice şi tactile. Vulturul este pasărea-simbol, intuitivă şi creativă, care este un mesager al zeilor şi a spiritelor. El este considerat regele cerului şi zboară de la o lume la alta[7], însă sinestezia imaginii „zborul de plumb" pe care o întâlnim aici distruge orice înălţare a acestor păsări creative care sunt de fapt artiştii. Nu este suficient faptul că sunt blocaţi, îngreunaţi şi reci, imagini reliefate prin „plumb", ci sunt şi răniţi, iar întreaga comunitate suferă şi vede urme ale acestui măcel. Vulturii – „iată cursa de şoareci zilnică, spaima râncedă"[8]- sunt consideraţi şoareci, rozătoare care sunt un simbol al umilinţei şi semnifică distrugerea[9]. Astfel, libertatea de a crea este îngrădită, iar artiştii suportă: „Uşor aplecat, / unduind ca veşmintele înecaţilor, abia îndrăznind să-şi atingă / obrazul cu mâna..."

În ultima strofă a acestui poem regăsim marca directă a eului liric, care pune o întrebare retorică: „<<-Am fost, oare eu am fost Omul cel / îmbrăcat în purpura / *atâtor promisiuni*?>>"[10]. Toate aceste *promisiuni* l-au făcut să creadă că totul va fi bine, că va reuşi să supravieţuiască în societatea care l-a lovit, l-a umilit, l-a rănit şi l-a distrus, însă aripile care i-au fost *smulse,* pietrele care l-au rănit şi batjocura de care are parte nu fac altceva decât să-l ajute să pornească spre un drum mai bun, de care eul liric încă nu ştie.

Mărcile oralităţii acestui poem sunt evidenţiate de linii de dialog, deoarece poetul doreşte să aibă un dialog cu aceşti *asediatori* - „<<M-aţi chemat, agenţi ai bilanţului?>>"[11] - ,dar în acelaşi timp interjecţia „iată" care apare de foarte multe ori pe parcursul textul poetic subliniază şi atrage atenţia asupra lor, a adevăraţilor distrugători. Alături de aceste mărci ale oralităţii, remarcăm punctele de suspensie care sunt folosite aici de către autor pentru a exemplifica acea întrerupere a comunicării sale, dar în acelaşi timp, acea pauză pare să-l ducă cu gândul la o soluţie de scăpare din această situaţie dificilă în care se află.

„Sepia" este un poem reprezentativ al acestui volum, datorită metaforei cu caracter criptic al sepiei. Cu toţii ştim că sepia este un animal acvatic special, deoarece are multe tentacule, în jur de zece, iar pentru a fi vizibilă şi remarcată elimină cerneală de culoare albastră. Un ultim amănunt care o face specială este faptul că atunci când se simte atacată elimină o substanţă vâscoasă şi negricioasă pentru a se apăra. Acest poem este atât de obscur,

---

[5] Dinu Flămând, *Descos şi ţes. Volumul I,* Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018,p.132.
[6] *Ibidem.*
[7] Romulus Bogdan Antonescu, *Dicţionar de Simboluri şi Credinţe Tradiţionale Româneşti,* Ediţie Digitală, 2009, p.708.
[8] Dinu Flămând, *Descos şi ţes. Volumul I,* Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018,p.132.
[9] Romulus Bogdan Antonescu, *Dicţionar de Simboluri şi Credinţe Tradiţionale Româneşti,* Ediţie Digitală, 2009, p.708.
[10] Dinu Flămând, *Descos şi ţes. Volumul I,* Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018,p.132.
[11] *Ibidem.*

iar limbajul său pare atât de greu de descifrat dacă nu observăm în primul rând titlul său şi caracteristicile acestui animal acvatic. Din punct de vedere coloristic, Eugen Simion, remarcă faptul că poemele sunt reci, şi doar rareori regăsim formele de răsfăţ ale imaginii.[12]

Întâlnirea eului liric cu sepia pentru a face „schimb de cerneluri”[13] (de idei, manuscrise) are loc în acvariu, adică la tipografie. Din textul poetic remarcăm încleştarea, manipularea şi ideile impuse. Dacă în trecut totul se putea publica – „Cândva tipărea marea. / Acum scrie în sertarul acvariului. / Manipulează cu un tentacul viitorul.”[14] -, în prezent artiştii sunt dornici să scrie, să se exprime şi să publice – „Acum sunt flămând / Am s-o mănânc!”[15]. Exact ca în poemul anterior, remarcăm dorinţa eului liric de a arăta tuturor ce se întâmplă, dar de această dată el se apără la fel ca sepia, eliminând cerneală: „priviţi – iese din mine / cerneală vâscoasă...”[16]. Cerneala sepiei şi a autorului reprezintă acel element care îi ajută să devină vizibili într-un loc atât de mic, precum acvariul. Bineînţeles că cerneala autorului reprezintă poemele acestuia, creaţia sa, pusă pe un spaţiu limitat.

Marea este simbolul pe care autorul îl introduce de-al lungul poemelor din volumele sale anterioare, iar aceasta reprezintă în viziunea sa libertatea, viaţa, legătura cu locurile dorite, iar acum, datorită faptului că este o comparaţie subtilă între trecutul liber, în care se tipărea totul, putem afirma faptul că acvariul este cel care-i opreşte drumul. Eul liric spune că „îngrozitor scârţâie şurubul presei”[17], iar de aceea starea sa devine din ce în ce mai sumbră.

Această atmosferă a poemului ne trimite cu gândul la romanul *O mie nouă sute optzeci şi patru,* scris de George Orwell. La fel cum *Big Brother (Fratele cel Mare)* controlează totul şi impune ceea ce fiecare om trebuie să facă, reducându-i libertatea, la fel se simte Dinu Flămând în perioada regimului comunist care impune cenzura: „*Pretutindeni aşteptare şi interdicţii / şi ochii invizibili ascunşi în pereţi;* / huruit de fiare vechi, coşmarul se reproduce / în noaptea din miezul zilei. Navighez prin pivniţe / şi mă trag la edec...”[18]. Versurile scrise în italice sunt publicate doar în antologia din 2018, în volumul original ele lipsesc din cauza cenzurii. Realitatea pare un coşmar în fiecare zi, iar eul liric se retrage în întuneric pentru a se *remorca*, la fel cum vapoarele sunt remorcate pe mal: „Târăsc după mine un trup / încurcat în propriile-i odgoane, / perpetuum mobile în somnul naţional, în somnul urmăritorului apatic pe care-l împing / şi care mă-mpinge din urmă.”[19]

Un alt poem surprinzător al acestui volum este „Ioana”, aşa-numită de către eul liric „fetiţa mea”. Candoarea şi tinereţea acestei muze care este atât de fericită, transformă realitatea într-o atmosferă inedită, plină de speranţă până când eul liric o aduce cu picioarele pe pământ şi aceasta plânge: „Iar eu dau din colţ în colţ să-i explic / ce este durerea (vaca lacrimilor) si de ce / (...) / şi cu toate celelalte <<ştiţi dvs.>> banale şi cenuşii...”[20] Vântul ei de primăvară îl face pe eul liric să simtă tinereţea şi speranţa de care are nevoie pentru un viitor mai bun.

Fericirea este tot ceea ce-i trece prin gând eului liric, iar aceasta este dorinţa supremă a sa, iar în textul poetic cu titlul „Acord gramatical” o regăsim versuri precum „Dar dacă ma întrebi, am să-ţi spun / cât de suav îmi pare acordul balcanic / <<ei este fericiţi>>! / Infinit mai puternic decât acordurile / dintre marile state ale planetei, / mai trainic decât legătura licenţioasă a electronilor, / mai durabil decât centura de castitate, / mai voluptos decât puful

[12] Eugen Simion, *În poezie trebuie să tutuieşti un zeu,* Revista România Literară, nr. 26, 1983,p.7.
[13] Dinu Flămând, *Descos şi ţes. Volumul I,* Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018,p.133.
[14] *Ibidem.*
[15] Dinu Flămând, *Descos şi ţes. Volumul I,* Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018,p.133.
[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem.*
[18] *Ibidem,* p.134.
[19] *Ibidem.*
[20] Dinu Flămând, *Descos şi ţes. Volumul I,* Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018, pp.140-141.

radiaţiilor / în care doarme planeta noastră..."[21]. Fericirea provine din libertate, iar aceasta este cea mai trainică fericire pentru poetul închistat în visuri. Somnul planetei reprezintă de fapt orbirea acesteia, nemaifiind capabilă să observe realitatea. Timpul se scurge, „Rune ale părului meu cad prin toate ungherele..."[22], iar cenuşiul devine din ce în ce mai dens. Albul, puritatea şi limpezimea s-au „murdarit" din cauza acestui regim care induce tuturor numai ceea ce consideră el că trebuie să fie văzut: „El ne-a îndoliat trâmbiţele, el ne trimite / o lebădă neagră pe care o îndopăm cu grăunţe / sub chiuveta bucătăriei. / Hai să facem, la dracu, ceva / cu această tristeţe-clapon!"[23] Această ultimă strofă este un îndemn clar către întreaga societate de a acţiona, lăsând deoparte ceea ce este impus. Imprecaţia, alături de îndemnul la persoana întâi, plural, este adresat tuturor cititorilor. Imaginea vizuală a lebedei negre scoate în evidenţă negrul şi întunecimea în care întreaga societate se află, însă, ultimul vers al poemului putem spune că este cel mai reprezentativ deoarece asocierea tristeţii cu cea a claponului este o exprimare metaforică a melancoliei care se adună, şi se adună, si se tot adună, la fel cum claponul se îngrasă şi pune pe el din ce în ce mai multă carne. „Tulburător cu adevărat nu e sentimentul decepţiei în sine, ci felul crud, de o dureroasă luciditate, în care e produs, analizat şi, în cele din urmă asumat."[24]

Coşmarul zilelor devine din ce în ce mai apăsător, eul liric devine din ce în ce mai deznădăjduit, iar speranţa sa pare să dispară: „Dacă şi eternitatea va fi cenuşie / asemeni acestor zile ce-şi înghesuiesc / unele-ntr-altele oasele moi, / cred că va trebui să accept râul, /dar şi ţiparul înaintând împotriva curentului"[25]. Aceeastă dualitate pe care el o menţionează acceptând râul şi ţiparul care luptă împotriva curentului, casa şi peştera, zâmbetul şi saliva prelinsă în colţul gurii, virtutea şi destrăbălarea, nu face altceva decât să-l distrugă în interior şi lăsându-l să plutească într-o agonie a ororii. Noaptea va retrăi copilăria, în care revede copacii înalţi din grădină, primăverile, păsările etc., iar ziua va da din nou faţă-n faţă cu viclenia oamenilor care se *mănâncă* unul pe celălalt, iar evadarea sa pare doar o iluzie. Distihul final al poemului „Dacă şi eternitatea" - „Prea târziu, prea târziu în toate. / Hoitarii acoperă stelele..."[26] – lasă cititorul la o meditaţie asupra lucrurilor care au stricat totul, la fel cum soiul acesta de vulturi distruge simbolul acestei păsări mirifice, cu o culoare albă-gălbuie, vârfurile aripilor negre, care se hrăneşte din hoituri şi excremente.

Spre sfârşitul volumului *Stare de asediu*, eul liric pare să se împace cu ideea care-i aduce starea de spirit sfâşietoare şi să regăsească *verdele* lui mult dorit: libertatea, viaţa şi fericirea. Un poem reprezentativ în acest sens este „Ovăzul", titlu care ne induce imaginea verdelui proaspăt şi crud, dar şi a aurului care iese la iveală de la atâta soare, căldură şi lumină. Dacă până acum lumina avea o conotaţie negativă, acum pare să reprezinte cu totul altceva. Ovăzul capătă viaţă, la fel cum personificarea transformă un obiect rece într-o vietate capabilă să comunice: „Ce tot afirmă lângă drum ovăzul / cu da şi da lin aplecându-şi spice / şi mustăcind prin faţa mea când trec?"[27].

Drumul ales de către eul liric este plin de incertitudine, dar când priveşte ovăzul, acesta-i răspunde de fiecare dată vălurit, cu balans, dând din cap întotdeauna „da şi da şi da". Consimţământul acestei plante doritoare de viaţă, reprezentată de adverbul „da", care se repetă de nenumărate ori de-al lungul poeziei, transformă acest cuvânt monosilabic într-un

[21] *Ibidem,* p.145.
[22] *Ibidem.*
[23] *Ibidem,* p.147.
[24] Laurenţiu Ulici, *Literatura română contemporană,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1995, p.89.
[25] *Ibidem,* p.149.
[26] Dinu Flămând, *Descos şi ţes. Volumul I,* Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018,p.150.
[27] *Ibidem,* p.184.

laitmotiv. „Perfidă comedie a naturii- / fie că-ntreb: „<<Ales-am bine drumul?>> / sau de gândesc: <<Să mă fi rătăcit?>>, / tot dă din cap cu da şi da şi da....”[28]

Pentru o lume mai bună, exilul spiritual nu este suficient pentru Dinu Flămând, deoarece simte nevoia de a se elibera prin scris şi de a păşi spre libertate: „cu ochii lipiţi de ţărână... / cu pumnii sub diafragmă... / cu urechile în scobitura genunchilor.... / cu gura la ţâţa universului... / în lichidul amniotic al viitorului...”[29]. Prezentul încă-l ţine umilit şi ghemuit, asemenea unui copil nenăscut, însă viitorul lasă multe de gândit, lucru reprezentat de multitudinea punctelor de suspensie. Odată cu planurile de viitor, „*Cicatricile s-au obişnuit: se închid repede, / continui să fac exerciţii de libertate*, / şi pipăind nodurile acestei frânghii strig: / Să nu uit! / Să nu uit!”[30]. Din nou, regăsim manuscrisele volumului în italice, care clarifică faptul că durerea şi rănile pe care regimul comunist i le-a provocat s-au vindecat deja şi au rămas doar urmele – nodurile frânghiei – care este de fapt o metaforă a firului vieţii eului liric. Aceste urme ale trecutului sunt acolo pentru a nu uita niciodată tăcerea la care a fost supus, la fel ca un condamnat care nu are dreptul să vorbească, numai pentru simplul fapt că eul său creator a fost dornic să împărtăşească societăţii tot ceea ce simte. Plin de speranţă de libertate, eul liric este gata-gata să mărturisească tuturor decepţia pe care o are în sinea sa: „Nu altfel / este ţipătul încălzit în lăuntrul meu, / nu altfel ard în cuptorul acestui ţipăt!”[31]

Poemul care încheie acest volum are cea mai mare întindere şi numele său este „Marcaje”. Din nou, putem afirma faptul că acest titlu este o metaforă deoarece odată cu pătrunderea în lumea textului poetic observăm o multitudine de semne care ne trimit spre această afirmaţie. Marcajele sunt semnele că există sau a existat ceva, iar datorită lor, eul liric are puterea de a deosebi drumurile pe care le-a străbătut. La începutul poemului obrazul său este jumătate verde (viu şi plin de speranţă) şi jumătate vânăt (închistat şi rănit). De-al lungul poemului, adică al firului vieţii, poetul învaţă să străbată drumurile şi apele, lăsând urme în ape, în sevele pietrelor, în nori, în muşchi, urme care de fapt sunt invizibile pentru cei care încă sunt lipsiti de identitate şi suportă ceea ce regimul comunist a impus: „Marcaje, / marcaje prin sânge, marcaje prin fier, / semne crestate cu foarfeca în urechea oilor, / marcaje ale războiului pe care nimeni nu le mai ia în seamă, / idealuri obligatorii şi toxice bântuind insituţiile”[32]. Oamenii sunt asemuiti oilor, deoarece toţi au devenit identici, nemaiştiind cât de frumoasă e viaţa atunci când ai libertate de exprimare, au acceptat suferinţa care le-a fost indusă şi s-au adaptat, mergând asa mai departe.

În ceea ce priveşte coloristica marcantă a acestui volum, predomină culorile gri şi negru: „lebăda neagră”[33], „hoitarii acoperă stelele”[34], „zăpada murdară”[35], „melasă râncedă”[36], „lacrima de gudron”[37]. În volumele anterioare am remarcat verdele ca fiind această culoare, iar el reprezenta pentru eul liric viaţa, datorită faptului că a crescut în mediul rural unde a avut parte de foarte mult mediu înconjurător natural. În ceea ce priveşte acest volum, griul şi negrul sunt cele care predomină întregul peisaj care-l distruge pe poet din punct de vedere artistic. In anuminte sintagme pe care le întâlnim în poemele sale, pare să se fi inspirat de la George Bacovia. Imaginile vizuale sumbre, mizeria, descompunerea, mirosurile pestilenţiale şi lumina creează un peisaj al decepţiei, plin de oroare.

---

[28] *Ibidem.*
[29] *Ibidem,* p.192.
[30] Dinu Flămând, *Descos şi ţes. Volumul I,* Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018,p.194.
[31] *Ibidem,* p.195.
[32] *Ibidem,* p.205.
[33] *Ibidem,* p.146.
[34] *Ibidem,* p.150.
[35] *Ibidem,* p.153.
[36] *Ibidem,* p.154.
[37] *Ibidem,* p.158.

Ca o concluzie a acestui volum, remarcăm faptul că poezia lui Dinu Flămând are continuitate, regăsim elemente aparţinând primelor sale volume de poezie, dar în acelaşi timp există două lumi: o lume a realului, care este reprezentată de timpul în care poetul scrie, şi o lume a reveriei, care este de fapt imaginaţia şi amintirea copilăriei care îl încarcă din punct de vedere energetic. Cu toate că volumul *Stare de asediu* reprezintă un moment de răscruce, este un volum complex care introduce în universul poetic al autorului o mulţime de teme noi.

Eugen Simion consideră că poezia acestui volum este „un spasm transcris pe hârtie, un enunţ aspru, neselectat, o stare de furie amară care evită trucurile poeticeşti”[38], iar Ion Negoiţescu spune într-o cronică rostită la BBC în 1984, iar apoi aceasta a fost reprodusă în *Scriitori contemporani*, faptul că Dinu Flămând poartă amprenta formaţiei *echinoxiste* nu doar prin demnitatea sa cu care îşi exercită meseria de scriitor, ci şi prin intelectualitatea pregnantă a manifestărilor sale literare. Tot în acest context, criticul literar Ion Negoiţescu face o caracterizare a acestui volum de poezie, proaspăt apărut pe atunci, remarcând faptul că poemele sunt rodul unei lente împliniri spirituale şi aceastea impresionează prin „gravitatea tonului şi ponderea ideaţiei, prin rigoarea exemplară a trăirii şi incisiva putere a expresiei, culegerea de versuri a lui Dinu Flămând se distinge prin faptul că toate adâncile tulburări sensibile ale poetului sunt consacrate de înalta lor acoperire morală”[39].

BIBLIOGRAPHY

Cistelecan, Al., *Top ten (recenzii rapide),* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000

Cistelecan, Al., *Stare de asediu,* Revista Familia, nr.8,1993

Flămând, Dinu, *Stare de asediu,* Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2015

Negoiţescu, I., *Scriitori contemporani,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994

Poantă, Petru, *Efectul „Echinox” sau Despre echilibru,* Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2003

Simion, Eugen, *În poezie trebuie să tutuieşti un zeu,* Revista România Literară, nr. 26, 1983

Ulici, Laurenţiu, *Literatura română contemporană,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1995

[38]Eugen Simion, *În poezie trebuie să tutuieşti un zeu,* Revista România Literară, nr. 26, 1983,p.7.

[39] I. Negoiţescu, *Scriitori contemporani,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p.121.

TRAINING PERSONALITY OF SUCCESS

Teodor-Sorin Cumpănăşoiu
PhD Student, Free International University of Moldova, Chişinău, Republic of Moldova

Abstract:The family, the family climate and the relationships between the members of the family are able to put their fingerprint, sometimes decisively, on the behavior of the people in the society, on the way in which they fulfill their duties, on the values that they promote, on how to relate to social realities in general.
The humanist approach studies personality as the social conditional structure, looking for the sources of the human psyche in social interactions. The system of the complex social sphere contributes exclusively to the formation of life positions, the realization of the personal values of the human being. There is an underestimation of the biological side, the genetic factors playing a secondary role. The consequence that derives from this point of view is the interruption of the course of the natural, continuous development and the appearance of effects of deformation of the personality.

Keywords: personality, success, family, mental,psychology

Familia în cadrul comunității

Familia, climatul familial și relațiile dintre membrii familiei sunt în măsură să-și pună ampren-ta, uneori decisiv, asupra comportamentului oamenilor în societate, asupra modului în care-și îndepli-nesc îndatoririle ce le revin, asupra valorilor pe care le promovează, asupra modului de raportare la realitățile sociale în general.

Definirea noțiunii de FAMILIE comportă cel puțin două direcții de abordare: sociologică și juridică. Din punct de vedere sociologic, familia ca formă specifică de comunitate umană, desemnează grupul de persoane unite prin căsătorie, filiație sau rudenie, ce se caracterizează prin comunitate de viață, de sentimente, interese și aspirații. În sens juridic, familia desemnează grupul de persoane între care există drepturi și obligații, care-și are originea în acte juridice precum căsătoria, rudenia, înfierea sau în raporturi asimilate relațiilor de familie. Din această perspectivă, familia ne apare ca o realitate juridică bine definită și reglementată de imperative ale legii.[1]

Cele două sensuri ale noțiunii de familie, de regulă, se suprapun dar există în realitate și situații în care nu apare această corespondență. De exemplu, în cazul desfacerii căsătoriei prin divorț, relațiile de fapt, în sens sociologic, încetează, între soți nemaiexistând comunitate de viață și interese. Cu toate acestea, unele drepturi și obligații rămân valabile, relațiile de familie în sens juridic continuând să existe. Ele se manifestă, în administrarea bunurilor comune, menținerea numelui în unele cazuri, întreținerea copiilor, creșterea și educarea lor. Este necesar a se face distincție între raporturile sociologice de familie și raporturile juridice, cu atât mai mult cu cât viața demonstrează că oamenii se asociază și în uniuni consensuate (concubinaje) ale căror consecințe sunt eludate juridic de cele mai multe ori.[2]

Familia a cunoscut o permanentă evoluție în timp, asupra sa punându-și amprenta

[1]***, *Noi tendințe în psihologia personalității. Modele teoretice*, Editura ASCR, Cluj Napoca, 1995, p.483;
[2]***, *Rolul succesului în business*, [on line] 2010. Accesibil pe Internet: <http://www. businessmagazin. ro/cover-story/definitia-succesului-1053586>

transformă-rile din viața economică și socială, moravurile, tradițiile și obiceiurile. Putem spune că între familie, pe de o parte, și viața socială în ansamblul ei, pe de altă parte, are loc un permanent proces de influen-țare, de condiționare, de ajustare. La nivelul vieții de familie, în relațiile dintre parteneri, schimbările nu au aceeași esență și profunzime ca cele din viața socială, și mai ales, se instaurează în timp.

Factorii care influențează elementele definitorii ale familiei sunt: economici, sociali, morali, juridici, ei având o înrâurire deosebită asupra constituirii familiei, încheierii căsătoriei, relațiilor dintre soți, relațiilor dintre părinți și copii în ansamblul vieții de familie.[3]

Familia nu poate subzista izolat de restul societății, ea este o componentă a societății, un orga-nism viu care trăiește și respiră o dată cu ea. Ca urmare, crizele din societate se reflectă în viața de familie, în relațiile dintre membrii acesteia, influențand comportamentul partenerilor și desfășurarea raporturilor dintre părinți și copii, dintre soți precum și a raporturilor acestora cu ceilalți membri ai societății. Faptul că societatea de astăzi se confruntă cu grave probleme economice și sociale determină acutizarea crizelor familiale, creșterea violenței între membrii familiei, a numărului de abandonuri și, din păcate, amplificarea îngrijorătoare a infracționalității, acest fenomen acaparând tot mai mult minorii și tinerii, care de multe ori pășesc în viață lovindu-se de rigoarea legii, ratând astfel șansa de a evolua în societate, încadrându-se în ceea ce statisticile numesc *eșecuri ale procesului de socializare primară*. Cauzele sunt multiple și sunt adesea invocate chiar de către noi, avocații, în circumstanțierea și apărarea celor ce se fac vinovați de săvârșirea faptelor antisociale și pedepsite de legea penală: săraciа, consumul de alcool, dezechilibre psihice provocate de stările de stres, nesiguranță sau anxietate, consumul de droguri, provenirea din familii dezorganizate.[4]

Fără a avea pretenția că facem statistici sau analize sociologice, din experiența noastră profe-sională putem afirma faptul că, în general, la baza formării comportamentului delincvent al indivizilor stau: educația precară, abaterile grave de la etică și morală, care au fost permise încă din mediul familial, un sistem distorsionat de valori.

Normalitatea vieții de familie nu este numai o expresie preluată din cărțile de sociologie care desemnează manifestarea funcțiilor familiei în vederea asigurării armoniei conjugale, a integrării indivizilor în viața socială, a stabilirii și coeziunii membrilor săi, ci trebuie să reprezinte un scop în sine, un obiectiv al celor decișisă-și întemeieze o familie care își asumă răspunderea de a avea descendenți și de a-i forma pentru viață, de a-i integra în societate. Problematica pe care o comportă familiile confruntate cu disfuncționalități și deficiențe, este deosebit de complexă, antrenând o serie de consecințe negative pentru individ, în particular și pentru colectivitate în general. Cele mai multe dintre aceste probleme pot fi considerate eșecuri ale procesului de socializare, altele, tulburări de comportament care se manifestă la minorii infractori care provin din familiile cu părinți alcoolici, agresivi, dezechilibrați, violenți. Aceste tulburări se concretizează în fuga de acasă, vagabondaj, abandon școlar, semnele de început ale unei conduite predelincvente și apoi agravarea lor prin săvâr-șirea infracțiunilor de furt, tâlhărie, vătămare corporală săvârșită cu deosebită violență etc. Conduitele care încalcă normele morale ale societății se încadrează în ceea ce se numește *predelincvența juvenilă* și, în anumite condiții, pot fi indiciile unei viitoare cariere infracționale. [5]

Situația socio-economică precară a familiei datorată insuficienței veniturilor, relațiile fami-liale tensionate, consumul excesiv de alcool, pot conduce pe un fond vulnerabil și în cazul unor indi-vizi labili, la conflicte acute, abandon, violență. Crescând într-un astfel de mediu, procesul normal al dezvoltării personalității minorilor este perturbat, creându-se grave

[3]Debesse M., *Etapele educației*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1991, p.112.
[4]Mitrofan I., *Cursa cu obstacole a dezvoltării umane* Editura Polirom, Iași, 2003, p.475;
[5]Mitrofan I., *Cursa cu obstacole a dezvoltării umane*, Editura Polirom, Iași, 2003, p.89;

carențe în conduita acestora, fapt ce duce, nu de puține ori, la formarea unui infractor primar, cu *șanse* reale de a deveni recidivist.

În concluzie, complexitatea relațiilor de familie este strâns legată de nivelul de dezvoltare al societății, de modul de organizare socială, de factorii politici, economici, culturali și sociali. Familia, ca produs al societății, s-a dezvoltat paralel cu aceasta și s-a modificat continuu în funcție de transformările economice, sociale și morale. Problematica deosebit de complexă cu care se confruntă familia în toate ipostazele existenței ei, începând de la constituire și parcurgând etapele în care sunt antrenate deopotrivă relațiile dintre parteneri și relațiile dintre generații, se reflectă în societate, existând o permanentă interdependență între transformarile și manifestările petrecute la nivelul societății și cele din cadrul microclimatului familial.[6]

De la copilărie la vârsta adultă, umanul se dezvoltă de-a lungul mai multor dimensiuni. Conceptul de dezvoltare a cunoscut o definire construită din perspectiva mai multor accepțiuni. Se va contura în paginile următoare cadrul teoretic al devenirii psihice, aceasta constituind unul din factorii implicați în cercetarea prezentă.

Sintetizand datele furnizate de literatura de specialitate, dezvoltarea psihică se definește ca proces de formare și restructurare continuă a unor însușiri, procese, funcții și structuri psiho-comportamentale, prin valorificarea subiectivă a experienței social-istorice, în vederea amplificarii posibilitatilor adaptative ale organismului.

De-a lungul timpului, s-au elaborat numeroase puncte de vedere în legătură cu acest concept, fie nativiste, fie ambientaliste sau interacționiste, realizându-se, pe de o parte, aprofundarea însușirilor dezvoltarii psihice și, pe de altă parte, o mai bună clarificare a contribuțiilor fiecărui factor determinativ.[7]

Așa cum reiese și din definiția dată, omul nu dispune de toate felurile de procese psihice imediat dupa naștere. Acestea se dobândesc treptat, prin dezvoltare, proces determinat de acțiunea mai multor factori.

Abordarea sistemică a dezvoltării psihice permite descifrarea complexității acestui fenomen. Acest tip de abordare explică depășirea limitelor concepției înlocuirii succesive a biologicului prin social, cât și a limitelor concepțiilor care hipertrofiază fie rolul socialului, fie rolul biologicului.

Abordările naturaliste, mai precis nativiste, caută originea fenomenelor psihice în înzestrările genotipice, acestea predeterminand conduita și activitatea omului. Este tot o perspectiva unilaterală ce absolutizează factorul biologic, nelăsând loc impactului vieții sociale. Însăși conduita socială a omului este relațional cu factorii genetici neînvățați.[8]

Abordarea umanistă studiază personalitatea ca structura condițional social, căutând izvoarele psihicului uman în interacțiunile sociale. Sistemul sferei sociale complex condiționate, contribuie exclusiv la formarea pozițiilor de viață, realizarea valorilor personale ale omului. Se constată o subapreciere a laturii biologice, factorii genetici îndeplinind un rol secundar. Consecința care derivă din acest punct de vedere, constă în întreruperea cursului dezvoltării naturale, continue și apariția unor efecte de deformare a personalității.

De regulă, dezvoltarea se petrece în contextul unei existențe unde natura și societatea sunt legate reciproc, fără a fi obligatoriu să ne reprezentăm biologicul drept ceva negativ, iar socialul un factor care întotdeauna reprimă biologicul.[9]

Din perspectivă psihologică, dezvoltarea umană concepe dezvoltarea ființei umane ca o de-venire complexă și unitar integratoare, realizându-se în trei planuri fundamentale: biologic, psihic și social. Dezvoltarea biologică se referă la creșterea și maturizarea fizică, la

---

[6]Miroiu A., *Învățământul românesc azi. Studiu de diagnoză*, Editura Polirom, Iași, 1998, p.230;
[7]Mitrofan I., *Cursa cu obstacole a dezvoltării uma-ne*, Editura Polirom, Iași, 2003, p.475;
[8]Mărgineanu N., *Condiția umană,* Editura ALL, București, 2003, p.234;
[9] Osterrieth P., *Copilul și familia*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1973, p.241;

transformările biochi-mismului intern al organismului, în schimburi cantitative şi calitative ale activităţii nervoase superioare.

Dezvoltarea psihică se referă la apariţia şi manifestarea proceselor, stărilor şi structurilor psihice, în timp ce dezvoltarea socială implică o continuă amplificare a posibilităţilor de relaţionare cu ceilalţi şi o acordare cât mai bună a propriei conduite la diversitatea cerinţelor sociale.

Aceste trei planuri evoluează interdependent, între ele au loc o serie de interacţiuni şi interin-fluenţe multiple şi variate, încât omul este considerat o sinteză bio-psiho-socio-culturală. Omul con-stituie punctul de intersecţie a liniilor de forţă ale dezvoltării naturii, ştiinţei, tehnicii, culturii, istoriei.[10]

Omul dispune de însuşiri comune lui şi animalului, de însuşiri general-umane şi de trăsături personale, individuale. Între aceste nivele de organizare există o strânsă legătură. Acestea, sub impactul conţinuturilor concrete de viaţă, a căror sursă o constituie experienţele particular-sociale şi cele perso-nale, capătă un anumit stil de organizare, o culoare şi o nuanţă specifică, particularizându-se şi diferenţiindu-se de la un individ la altul.

Încercând să surprinda relaţia dintre dezvoltarea psihică şi cea biologică, Jean Piaget afirmă că *inteligenţa este un caz al adaptării biologice*.[11] Schimbările care au loc în plan biologic constituie condiţii extrem de importante pentru debutul structurilor psiho-comportamentale. Cele două planuri sunt interdependente, dar nu sunt neapărat sincrone ca desfăşurare. Astfel, la început, ritmurile biologice sunt mult mai crescute, în perioada adolescenţei, încetinesc foarte mult, în timp ce dezvol-tarea psihică păstrează unele ritmuri crescute şi atinge niveluri calitative înalte.

În ceea ce priveşte interacţiunile planurilor psihic şi social, mai ales în primul an de viaţă, orice avans în dezvoltarea structurilor psihocomportamentale condiţionează nivelul relaţiilor copilului cu ceilalţi şi, în special, cu mama sa, iar cantitatea şi calitatea acestor interacţiuni devin hotărâtoare pentru dezvoltarea spirituală a copilului.

Interacţiunea socială devine o sursă principală a dezvoltării psihice, însuşi Vigotski apreciind că ceea ce copilul reuşeşte să facă mai întâi împreună cu adultul, va putea realiza singur. Lipsa sincronizărilor între aceste planuri de dezvoltare, explică nota distinctă pe care o posedă fiecare, faptul că nu se identifică, nu se topesc unul în altul, avand legi proprii de apariţie şi manifestare.[12]

Se precizează că dezvoltarea psihică îşi are începuturile încă înainte de naştere, în forma unor anumite rezultate din simbioza organică cu mama. Desigur însă că dezvoltarea propriu-zisă are loc dupa naştere când o serie de factori acţionează asupra ei, generând-o şi stimulând-o în sens calitativ.

Determinarea segmentului psihic al vieţii omului se înscrie în perimetrul corelaţiei dintre biologic şi social, înnăscut şi dobândit, genotip şi mediu. Sensurile atribuite noţiunilor de biologic şi social sunt plurivoce.

Factorul biologic nu se reduce la cel genetic; înseamnă şi caracterele fixate ereditar şi starea de sănătate, particularităţile de vârstă şi sex, însuşirile funcţionale, morfologice, biochimice, fiziologice ale organismului ca întreg şi ale sistemului nervos al omului.

Factorul social înseamnă şi mediu, lume înconjurătoare, şi grup, colectiv, cultură, model etnic

Noţiunile de înnăscut şi dobândit se referă nu numai la ceea ce se moşteneşte, ci şi la ceea ce se achiziţionează în perioada prenatală, adică tot ceea ce posedă individul în timpul naşterii.

Concepţiile contemporane despre om au întărit ideea naturii biosociale a omului,

---

[10] Stoica-Constantin A., *Psiho-sociologia rezolvării conflictului*, Editura Polirom, Iaşi, 1998, p. 98;
[11] Şchiopu Ursula, *Psihologia copilului*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967, p.12;
[12] Glava A., Glava C., *Introducere în pedagogia preşcolară*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 54

precum şi a interacţiunii dintre cei doi termeni. Pentru explicarea relaţiei biologic-social, au fost date diferite interpretări care fie consideră cele două părţi ca succedându-se (biologic şi apoi social), fie le consideră ca având influenţe paralele, fie sunt reduse una la alta.

Conform primei interpretări, dezvoltarea individului ar fi condiţionată de legile biologice. Legile sociale încep apoi să îşi exercite influenţa. Practic, dezvoltarea individului se divide în două stadii: biologic şi social, net delimitate între ele.[13]

Depăşind aceste concepţii care fie au exagerat rolul biologicului, fie pe cel al socialului, s-a demonstrat că omul este un întreg sistemic şi tocmai în această integralitate se manifestă unicitatea lui. Devenind fiinţă socială, el nu este lipsit de niciuna dintre manifestările de individualitate biologică. Golu afirmă că *biologicul în om este prezent în însăşi natura lui socială. Individul uman trebuie privit în contextul activităţii lui vitale, pătrunse de social*.[14] Acelaşi autor recomandă ca în multe manifestări cu tentă biologică ale omului să fie văzută rezonanţa influenţelor sociale şi, invers, în manifestările sociale superioare activităţii sale, trebuie văzute rădăcinile biologicului. Posibilitatea dezvoltării sociale active este programată de însăşi organizarea biologică a omului. Aceasta este apreciată ca cea mai preţioasă moştenire care dă posibilitatea omului de a avea asigurată o primă treaptă în interacţiunile noastre cu mediul, iar programul genetic nu se intrerupe în momentul naşterii. Este important de reţinut că biologia omului nu rămâne invariantă şi neutră în raport cu starea mediului ambiant. Este vorba atât de *ecologia mediului extern, fizic, cât şi de evolutia însăşi a socialului*.[15] De asemenea, este fundamentală evidenţierea determinanţilor biologici ai preadaptării creierului uman la interacţinnile sociale, evidenţierea programelor genetice ale dezvoltării omului, determinarea perioadelor mai sensibile ale dezvoltării sale. Aceasta întrucât, orice influenţă, chiar şi cea minimală, poate să perturbe ireversibil mersul realizării acestui program, contribuind la formarea unor abateri nedorite în dezvoltarea omului.

Devenirea psihică este un proces lung şi anevoios a cărei evoluţie îi imprimă o serie de caracteristici asupra cărora se va stărui în continuare.

Prima caracteristică se referă la direcţia calitativă ascendentă pe care dezvoltarea psihică o are în ansamblu. Ea prezintă un traseu spiralat definit prin ascensiune dar şi prin momente de revenire, de repetare, de reluare dar pe o bază nouă, a proceselor şi structurilor psihice. Revenirea constă în conservarea a ceea ce s-a construit, cât şi depăşirea a ceva, constă atat în consolidare cât şi în inoculare de noi mecanisme, atât în structurare, cât şi în restructurare.

Această primă caracteristică a dezvoltarii psihice presupune şi existenţa unor momente în care se produc doar acumulări cantitative sau sunt chiar relative stagnări sau momente de criză sau regres. Acestea vor permite constituirea unei baze adaptative mai largi şi mai adecvate noilor împrejurări cărora subiectul trebuie să le facă faţă.

Dezvoltarea psihică este întotdeauna concretă şi personală. Fiecare persoană este un exemplar unic, irepetabil care nu îşi găseşte o copie identică nici printre cei care 1-au precedat, nici printre cei care îl succed. Este adevărat că dezvoltarea psihică este guvernată de legi generale, însă ea se diferenţiază de la un individ la altul din mai multe considerente. În primul rând, fiecare fiinţă umană dispune de un echipament ereditar propriu, acesta fiind compus din toate caracteristicile speciei umane dar într-o manifestare diferenţiată generată de apartenenţa la o succesiune de generaţii şi de combinaţii aleatoare a genelor din momentul zămislirii fiinţei care se va naşte.[16]

Unii autori s-au ocupat cu descoperirea şi demonstrarea mecanismelor biologice care

[13] Freud A., *Normal şi patologic la copil - evaluări ale dezvoltării*, Fundaţia Generaţia, Bucureşti, 2002, p. 21;
[14] Idem, p. 218;
[15] Mărgineanu N., *Condiţia umană*, Editura ALL, Bucureşti, 2003, p.219;
[16] Mitrofan I., *Cursa cu obstacole a dezvoltării umane*, Editura Polirom, Iaşi, 2003, pp. 78-80;

mijlocesc dezvoltarea şi afirmarea caracterului unic al comportamentului individului. Există o serie de mecanisme biologice care mijlocesc dezvoltarea şi afirmarea caracterului unic al comportamen-tului individului. Există o serie de mecanisme care îşi au originea în particularităţile zestrei genetice a fiecărui individ, în timp ce altele ţin de modificările ireversibile prin care trece fiecare individ.

Caracterul concret şi personal al dezvoltarii psihice este dat şi de o serie de influenţe suportate de mamă în timpul sarcinii. În plus, după naştere, fiecare traversează medii diferite cu influenţe variate asupra dezvoltării copiilor, acţiunea prea timpurie sau prea târzie a diferiţilor factori sau a influenţelor, la care se pot adăuga o serie de incidente bruşte, circumstanţe neprevăzute. Modul de adaptare la cele din urmă variază de la un subiect la altul, influenţa lor fiind pentru unul decisivă, pentru altul, nulă.

Caracterul particular al dezvoltării psihice se explică şi prin faptul că fiinţa umană este conştientă de sine şi îşi dezvoltă structuri autoreglatoare, selectează influenţele de mediu şi educative, îşi ia în stăpânire propria fiinţă, îşi proiecteaza devenirea, urmăreşte autoafirmarea şi autodepaşirea.[17]

Ţinând cont de varietatea influenţelor la care devenirea umană este supusă, se constată diferenţieri de la un individ la altul pe următoarele direcţii: durata procesului de apariţie şi mani-festarea unor structuri psihice; viteza mai mică sau mai mare de instalare; ritmicitatea producerii lor; conţinutul psihocomportamental al schimbărilor petrecute; efectul adaptativ pe care îl aduc; rezonanţa pe care o au în alte planuri ale vieţii psihice în ansamblu.

Aceasta caracteristică atrage atenţia asupra aspectelor diferenţiate care nu trebuie niciodată scăpate din vedere, fără a anula acţiunea legilor generale ale devenirii psihocomportamentale.

Sistematicitatea dezvoltării psihice constă în modificarea într-o mai mică sau mai mare măsură a vechii organizări, odată cu apariţia oricărei însuşiri sau substructuri psihice. Se explică astfel caracterul diferit al schimbării unei dimensiuni psihice pentru cei aflaţi în acelaşi stadiu de dezvoltare. Variaţiile apar din legăturile foarte diferite ale acesteia cu celelalte componente ale sistemului, din influenţele pe care la rândul ei le suporta.[18]

Rolul familiei în formarea identităţii în perioada adolescentină

Familia reprezintă primul context de viaţă, cu semnificaţie deosebită în edificarea personalităţii copilului, agentul de bază al socializării, al procesului de însuşire temeinică şiliber consimţită a normelor, valorilor şi regulilor de conduită concordante cu modelul etico-normativ al societăţii, asigurându-i capacitatea de a exercita adecvat rolurile sociale, participarea conştienta la urmărirea şi la realizarea finalităţilor fixate; orientarea corectă în câmpul moral; capacitatea de a discerne între conduitele acceptate şi cele neacceptate, între mijloacele legitime şi cele ilegitime, între scopurile dezirabile şi cele indezirabile, capacitatea de a le îmbina în mod judicios în decizii şi în acte co-respunzătoare celor două tipuri de atitudini fundamentale rezultate din procesul de formare socială: conformism şi nonconformism.[19]

După P. Osterrieth, familia îi livrează copilului sentimentul de siguranţă, care îi permite să se emancipeze şi să-şi dezvolte personalitatea. Sentimentul de siguranţă se instaurează şi se menţine în următoarele condiţii: protecţia de pericolele şi agresiunile pe care le poate provoca ambianţa (naturală şi socială); satisfacerea trebuinţelor bazale-fiziologice, de securitate, de dragoste şi apar-tenenţă, de respect şi recunoaştere; coerenţă şi stabilitatea cadrului social de dezvoltare; sentimentul de a fi acceptat ca membru al familiei, de a fi iubit, de-a i se aproba caracteristicile individuale, de a avea posibilitate de acţiune (o anumită arie

[17] Moscovici S., *Psihologia socială a relaţiilor cu celălalt*, Editura Polirom, Iaşi, 1998, p.256;
[18] Osterrieth P., *Copilul şi familia*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1973, p.241;
[19] Popescu-Neveanu Paul, *Studii psihopedagogice privind dezvoltarea copiilor între 3 şi 6 ani*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1970, p. 162;

de libertate) și de a dobândi experiență personală.[20]

Aceste condiții se pot realiza doar într-un mediu familial echilibrat și afectuos, care asigură funcțiile de securizare afectivă și se prezintă ca factor socializator și individualizator.

Statutul familiei, în contextul social actual, comportă semnale îngrijoratoare de degradare calitativă, de diminuare a rolului educativ ca urmare a instabilității crescânde a cuplului, a scăderii interesului părinților față de preocuparile copiilor datorită, în mare parte, grijilor materiale. Din punct de vedere sociologic, familia contemporană se caracterizează prin destrămare structurală, prin dezicere de funcțiile sale educative, prin degradare continuă a autorității, implicit a calității mediului educativ. Aceste procese contraproductive sub raport educativ se constituie în factori de risc de proveniență familială, grapați de D. Banciu, S. M. Rădulescu, M. Voicu (1997) în trei categorii .[21]

1. ***Factori care reflectă ansamblul și principalele tendințe de evoluție a condițiilor economice și sociale generale.***

Situația economico-socială precară: venituri mici, părinți în șomaj, spațiu locativ restrâns sau inadecvat, stare de inadaptare/dezrădăcinare ca urmare a strămutării în altă localitate sau în altă zonă geografică a generat în ultimele două decenii o creștere bruscă a familiilor dezavantajate. Condițiile indecente de trai, lipsa de siguranță în ziua de mâine creează tensiuni între părinți, între părinți și copii, ceea ce lezează grav atmosfera afectivă din familie. Copiii din familiile dezorganizate sau din cele ce se confruntă cu probleme economico-sociale dificile sunt tentați să evadeze de acasă și să-și caute securitatea afectivă în grupul stradal, între semeni, prieteni de ocazie, în medii microsociale dubioase, inițiindu-se și angajându-se în aventuri ce pot lesne provoca acte antisociale (distrageri de bunuri, furturi, bătăi, agresiuni, tâlhării).

2. ***Factori care țin de structura familiei.*** Printre carențele de proveniență din structura familială, frecvent întâlnite în timpul pe care-1 traversăm, se disting ***disocieri*** (deces, invaliditate/ boală, detenție a unuia sau a ambilor părinți, divorț și, cu o frecvență sporită, plecarea unuia sau chiar a ambilor părinți la muncă peste hotare), ***abandonarea copiilor*** de către părinți, ***adopțiile și refacerea ulterioară a familiei*** etc. Aceste cazuri comportă riscuri grave în educația copiilor, care pot ajunge la comportamente dezadaptate. În mod evident se profilează problema absenței temporare a unuia dintre părinți, situație frecvent întâlnită în Republica Moldova, condiție generatoare de dezintegrarea raportului părinte-părinte în efortul educațional și a relatiei părinte-copil.

3. ***Factori care privesc deflcitul educativ al familiei*** (disfuncții în cadrul relațiilor interper-sonale, erori pedagogice ale părinților). În cazul unor frecvente divergențe între cei doi părinți, soldate cu certuri și tratamente discriminatorii, preferențiale, copilul învață să speculeze, să profite, de pe urma ezitărilor și neînțelegerilor, cu repercusiuni în conduita sa.[22]

Literatura de specialitate, precum și observația cotidiană, reliefează diverse disfuncții privind deficitul capacitatilor educative ale părinților. Astfel, după M. Petcu (1999), principalele disfuncțio-nalități familiale generatoare de devieri de comportament la copil sunt:

- ***Divergența metodelor educative*** (copilul este permanent derutat, descumpănit și tentat să-și caute modele de comportament în afara familiei);
- ***Atitudinea hiperprotectoare, excesiv de afectuoasă*** (duce la iritarea copilului și frâneaza maturizarea psihică);
- ***Atitudinea indiferentă*** (determină dezvoltarea unei agresivități latente, copilul devenind emotiv, instabil, iritabil, cu efecte negative la nivelul microgrupului);
- ***Atitudinea hiperautoritară*** (induce copilului stari de inhibiție, frică, instabilitate,

[20] Orban A., *Dacă îți pasă de copilul tău*, Editura ALL, București, 2008, p.98;
[21] Adler A., *Cunoașterea omului*, Editura IRI, București, 1996. p. 132;
[22] Idem, pp. 143-145

timiditate, provoacă acumulări de tensiuni care se pot manifesta mai târziu într-un comportament rebel, descărcarea făcându-se pe alte persoane din anturaj);

- ***Părinții demisionari*** (care nu pot fi *deranjați*, indiferența lor conducând la un comporta-ment apatic sau agresiv al copilului).[23]

Un rol deosebit îi revine familiei în cadrul socializării secundare, care are loc la vârsta adolescenței. Ea reprezintă condiția definitivării procesului de formare a identității. Erick Erickson (1988) a caracterizat adolescența ca o perioadă critică în îndelungatul proces de formare a identității. Dificultatea pe care o întâmpină adolescenții atunci când încearcă să pună bazele identității personale este desemnată prin noțiunea de *criză de identitate,* finalizarea acesteia manifestându-se prin atingerea identității sau printr-o stare de confunzie a rolului. Criza de identitate, caracterizată ca o căutare de către adolescent a răspunsului la întrebarea *Cine sunt eu*?, surprinde momente dificile inunivoce, dihotomice: capacitatea de rezolvare autonomă a situațiilor de viață sau luarea de decizii necorespunzătoare; proiectarea reușită de perspective sau adoptarea de planuri ulterior abandonate; autoaprecierea adecvată a potențialului individual sau incapacitatea de evaluare corectă a valorii personale. Este etapa în care adolescentul se autodefinește ca elev, fiu sau fiică, prieten sau om, își stabilește cadrul de aptitudini și potențialul de dezvoltare ulterioară. Conceptul de *identitate,* precum și însuși fenomenul, nu poate fi observat cu ușurință, cu atât mai mult comportând influențele mediului, în primul rând al celui familial.[24]

După cum menționează P. Iluț, identitatea se prezintă ca un subsistem uman responsabil de orientarea acțiunilor noastre complexe și de evaluarea integralității persoanei în lume, în general, și în cea socială, în special geneza acestui subsistem se orientează pe trei coordonate principale:

1. De la biologic-inconștient la reflexiv-intențional;
2. De la comportamente ce stau sub incidența directă și imediată a recompensei și pedepsei la morala autonomă bazată pe principii axiologice;
3. De la *feed-back-ul* relațiilor interpersonale la factori macrosociali, în ultimul timp tot mai mult de natură global-planetară, care au determinat profunde asupra *gândurilor și conduitelor noastre cotidiene și, prin urmare, asupra proceselor de identificare și de reconstrucție a sinelui*.[25]

Astfel se formează o întreagă gamă de opinii despre sine, care vin din auto-observări și din receptări ale informației livrate din afară. Nu toți adolescenții ating cu succes un sens al identității. În opinia lui Erickson, cei care eșuează în rezolvarea situațiilor dihotomice, parcurg acest stadiu de dezvoltare a personalității ineficient, menținând o stare predominantă de confuzie a rolului său de confuzie a identității. Conceptul de sine este neclar, persoana nu cunoaște pe deplin locul și rostul ce și-l dorește în prezent și pentru viitor.

Deși se constată o posibilă rezolvare ulterioară a stării de confuzie de identitate, se accentuează dificultatea acestei sarcini pentru persoană. Adolescentul care părăsește respectivul stadiu cu un sens predominant al confuziei rolului va fi mai puțin eficient, ineficiența manifestându-se în întrebări asupra autodefinirii. În concluzie, adolescența este o răscruce, dar ea nu desparte drumurile, ci le unește.[26]

Adolescenții, în mod normal, se caracterizează prin detașarea treptată de părinți și atașarea la grupul de prieteni, de semeni. Pentru a-și dezvolta sentimentul responsabilității, a se simți siguri, a judeca corect, aceștia au nevoie de independență. Concomitent, ei manifestă atașament față de părinți, de la care învață arta comunicării interpersonale și a rezolvării

---

[23] Băran-Pescaru A., *Parteneriat în educație*, Editura Aramis, București, 2004, p. 89;
[24] Badea E., *Caracterizarea dinamică a copilului și adolescentului de la 3 la 18 ani cu aplicație la fișa școlară*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1993, p. 76;
[25] Golu P., Zlate M., Verza E., *Psihologia copilului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1988, p. 37;
[26] Laudau E., *Psihologia creativității*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979, p. 276;

situației de apartenență, autonomia. Anume părinții le pot oferi susținere în formarea identității, pe măsură ce aceștia se adaptează social în afara familiei. Independența, autonomia și identitatea se manifestă indisolubil de atașamentul de familie. În cazul carențelor familiale (afective, educaționale, materiale sau de altă natură), adolescenții se detașează emoțional de familie, devenind vulnerabili. S-a constatat în nenumărate cercetări că cei care sunt mai apropiați de familiile lor dau dovadă de mai multă încredere în sine, de capacitatea de rezolvări autonome, de solitudine creativă, de rând cu abilități sociale -de comunicare și interrelațio-nare eficientă.[27]

Revenind la problema în discuție - efectele lipsei unuia sau a ambilor părinți la procesul de formare a identității în adolescență -menționăm rolul distinct al mamei și tatălui, rol definit socio-cultural în corespondență cu trebuințele umane. Înțelepciunea populară zice că, la început, Dumnezeu n-a putut fi întotdeauna peste tot, și atunci a creat mama. Mama și femeia urmează să posede cele mai diverse calități, precum altruismul, căldura, înțelegerea, de rând cu cele conferite de etapa contem-porană -activismul, angajarea socială. În viața adolescentului, mama este sursa experiențelor de comunicare, modelul relaționării interpersonale, sprijinul în formarea aptitudinii de a men-ține autonomie în concordanță cu o doză sănătoasă de conformism social; oferă suport afectiv, deși rolul ei în organizarea existenței materiale a copilului nu poate fi neglijat.

Dezvoltarea socială a adolescentului beneficiază mult de-un tată accesibil, atent și de nădejde, care-i insuflă un sentiment de încredere și siguranță. Importanța tatalui se manifestă în suport fizic și financiar, completat de sentimental de grijă și afectivitate. În familiile în care tatăl este prezent și responsabil, copiii se simt mai siguri și mai veseli, au mai puține conflicte cu adulții și semenii. Tații cu un potențial educațional relevant fixează limite rezonabile și insistă asupra respectării lor, încura-jează stabilitatea emoțională și morală, în momente dificile oferă tărie și statornicie familiei. Ei îndrumă copiii să studieze materii mai grele și le cultivă primele abilitați tehnice. De la tată adoles-centul învață să fie sensibil la nevoile altora, să fie tandru cu sexul opus.[28]

Drept concluzie se impune următoarea afirmație: adolescenții vor parcurge favorabil etapa crizei de identitate, depășind confuzia de rol, într-o familie fericită, cu doi părinți implicați în educație. Din păcate, etapa contemporană este marcată de fenomenul neangajării în educație a unuia sau chiar a ambilor părinți, cauzat și manifestat în mod diferit, dar, în mare parte, condițional de migrația de muncă.

Desigur, mulți adolescenți se adaptează cu succes situației, moment care nicidecum nu ilustrează invulnerabilitatea lor. Ei sunt puternici, dar nu invulnerabili. Lipsa părinților le provoacă stări emoționale dificile, îndepărtarea și refugiul în relația cu prietenii, profesorii, preocupări pentru anumite domenii. Alții se apropie mult de părintele rămas, pe care îl tratează drept egal sau confident. Însă nu toți adolescenții se adaptează la lipsa părinților. Observația denotă predominanța unor reacții emoționale diferite la fete și băieți. Fetele, de regulă, își interiorizează reacțiile, devenind triste, extrem de grijulii (inclusiv față de membrii familiei), tentate să caute atenție și susținere afectivă din partea altor oameni. Ținând cont de perioada adolescenței și interesele pentru viața sexuală, aceste stări pot fi cauza unor relații sexuale precoce. Băieții se manifestă mai deschis și devin agresivi, furiși și neascultători - emoții care pot condiționa comportament delincvent.

Între factorii educației, familia a fost și este considerată ca factor prioritar și primordial deoarece, în ordinea firească a lucrurilor educația începe din familie, motiv care 1-a determinat pe Loisel să afirme *că în familie și pe genunchii mamei se formează ceea ce este mai valoros pe lume- omul de caracter.* [29]

---

[27] Miroiu A., *Învățământul românesc azi. Studiu de diagnoză*, Editura Polirom, Iași, 1998, p.230;
[28] Rusnac S., *Consiliere psihologică în grup. Forme și metode*, ULIM, Chișinău, 2005, p.127;
[29] Miroiu A., *Învățământul românesc azi. Studiu de diagnoză*, Editura Polirom, Iași, 1998, p.230;

Citatul pune în evidență dimensiunea morală a educației din familie, dar într-un anumit fel și într-o anumită măsură familia își aduce contribuția în toate sectoarele educației, aici copilul făcându-și ucenicia pentru viață, cea morală rămânând însă esențială prin substanță pe care i-o imprimă familia.

Familia exercită o influență deosebit de adâncă asupra copiilor, ea fiind cea care răspunde de satisfacerea trebuințelor elementare ale copilului și mai ales de protecția lui. Acțiunea educativă din familie trebuie și are întotdeauna un caracter intențional, urmărind o anumită finalitate-formarea personalității copilului pentru integrarea lui în societate. Educația făcută de primii educatori- părinții, se răsfrânge asupra tuturor laturilor copilului în funcție de particularitățile de vârstă și individuale.

Cel mai important rol în evoluția moral-civică a copilului îl au exemplele bune care pleacă inevitabil din familie. Familia, nucleu de bază al societății noastre, are rolul de a asigura dezvoltarea fizică și morală a copilului. De familie depinde dirijarea judicioasă a maturizării psihice a copilului, dezvoltarea lui.[30]

De felul în care părinții vor educa copilul în sensul unei morale riguroase, dar suple și de felul în care vor ști să dirijeze viața afectivă a copilului, va depinde formarea personalității acestuia. De la familie copilul învață să iubească munca, țara și libertatea și să respecte legile țării. Copiii trebuie educați în așa fel încât să realizeze că libertatea individuală nu se poate realiza decât în cadrul libertății colective, generate, ca muncă și respectul față de ceilalți constituie o obligație fundamentală, a fiecărui cetățean. Pentru a-și educa bine copilul, părinții nu trebuie să considere niciodată că acesta ar avea unele particularități psihice nemodificabile, iar dacă observă unele devieri de la normal ale copilului, nu trebuie să aștepte pasivi ca timpul și natura să le rezolve. Părinții trebuie să intervină activ, organizând, dirijând și orientând viața psihică a copilului în cazul oricărei abateri de la normal. Există la unii copii, din fericire foarte rar, crize morale care pot aduce părinții la disperare. Desigur că educatorii nu pot sta ca niște observatori pasivi față de asemenea cazuri.

Părinții trebuie să vegheze copiii lor pentru a căpăta un ansamblu de trăsături morale și intelectuale necesare formării unei personalități superioare. Educarea lor trebuie să fie dirijată spre obținerea modificărilor de caracter favorabile unei comportări superioare individuale și sociale. De aceea părinții trebuie să lupte pentru ca orizontul moral și intelectual al copilului să fie în continuă lărgire. Copilul nu trebuie considerat ca o statuie de bronz, care are un loc fixat, din care nu mai poate fi schimbată. El trebuie să fie activ și adaptabil, iar părintii au datoria permanentă de a-l face să progreseze, să se perfecționeze și să-și mărească valoarea umană. Formarea personalității la copil este dependentă de inteligența lui, de gusturile și elanurile lui, de instructajul primit anterior.[31]

Personalitatea copilului începe să se contureze după vârsta de doi ani. Este vârsta la care copilul începe să perceapă și să fie atent la ceea ce se petrece în jural lui. După vârsta de trei ani, atenția și percepția sunt mai active decât în trecut. Copi-lul încearcă să facă mici treburi. Vorbirea devine mai completă. Copilul face ușor propoziții. Părintii trebuie să-l încurajeze și să-l îndemne să se supună unor obligațiuni individuale: să nu-și murdărească hainele, să mănance singur și pe cât se poate mai ordonat, să așeze după utilizare, jucăriile la locul lor. Trebuie plimbat în jurul casei și făcut să observe curtea și animalele vecinilor. Trebuie să se familiarizeze cu oamenii care vin în casa.[32]

La trei ani, jocul este principala preocupare a copilului. Prin jocuri, copilul se instruiește asupra modului de viață al adulților și vine în contact cu relațiile existente în lume.

La patru ani copilul frecventează grădiniță de copii. Părinții trebuie să o ajute pe

---

[30] Doise W., Deschamps J., Mugny G., *Psihologie socială experimentală*, Editura Polirom, Iași, 1996, p. 230;
[31] Cungi C., *Cum să ne afirmăm*, Editura Polirom, Iași, 2003, p.184;
[32] Badea E., *Caracterizarea dinamică a copilului și adolescentului de la 3 la 18 ani cu aplicație la fișa școlară*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1993, p. 225;

educatoare în dirijarea formării personalității, deci a trăsăturilor morale și intelectuale. Comunică, astfel dacă îi este sete sau foame, dacă îi este somn etc. Unele din reflexe sunt necondiționate, altele condiționate. Când se întoarce din plimbare recunoaște casele din vecinatate. La copilul mai mare apare nevoia de a comunica cu oamenii, de a vorbi mereu, manifestându-și astfel sfera educațională și cea intelectuală. Trebuie să se țină cont de emoțiile lui.

La acești copii emoțiile sunt instabile. Ei trec repede de la plânsul cu lacrimi la râs. Voioșia este un bun mijloc de a face un copil să progreseze. El trebuie să fie mulțumit când este lăudat, supărat când este mustrat. Treptat sentimentele trebuie să devină multilaterale.

Ocupându-se de dezvoltarea judecăților morale la copii ca parte integrantă a procesului de dezvoltare cognitive oferită de procesul educației parentale.

J. Piaget distinge trei faze:

a) Realistă, în cursul căreia regulile morale sunt văzute de copii ca extreme lui și existând în sine, fiind absolute și ne-schimbătoare;

b) Egocentristă, în cadrul căreia copilul acceptă obligația de a se conforma regulilor, dar nu simte ca a luat parte la crearea lor, motiv pentru care va încerca să le schimbe conform intereselor sale;

c) Faza cooperarii și a respectului mutual, în care are loc internalizarea moralității (*morala reciprocității*) și acceptarea ei ca mod de reglementare a propriului comportament și a compor-tamentului altuia.[33]

Concluziile sale care rezultă din concepția lui J. Piaget sunt:

- Cunoașterea morală este baza acțiunii morale, astfel încât nici un copil nu-și poate dezvolta o moralitate matură până nu a trecut printr-o *morală a constrângerii*.
- Influențele familiei și ale părinților trebuie dublate cu cele ale factorilor din afară, astfel cu cât copilul este mai bine integrat într-un grup de prieteni, cu atât își va dezvolta mai puternic o morală a reciprocității care validează de fapt adevărata dimensiune a comportamentului sau moral autonom.[34]

Rolul familiei este foarte important în dezvoltarea copilului din următoarele puncte de vedere: fizic, intelectual, moral, estetic. Familia se preocupă de dezvoltarea fizică. Ea asigura hrana și îmbrăcămintea copiilor, îi ferește de pericole, le lasă timp de joacă, le creează condiții cât mai bune de odihnă și se îngrijește de sănătatea lor. Un regim rațional de viață nu poate avea decât urmări pozi-tive asupra dezvoltării sale fizice. Familia îi formează copilului primele deprinderi de igiena personală și socială, obișnuindu-l să utilizeze factorii naturali (apa, soarele) pentru bunăstarea organismului. În perioada pubertății, schimbările fiziologice produse în organism pun probleme noi pentru dezvoltarea fizică a copilului; prin îndrumări perseverente și afectuoase, prin modificarea regimului de odihnă, prin crearea unor noi deprinderi igienice, familia le va rezolva la timpul porivit. [35]

În cadrul familiei copilul își însușește limbajul. Volumul, precizia vocabularului și corectitu-dinea exprimarii copilului depind de munca depusă de către părinți în această direcție. Familia oferă copilului aproximativ 90% din cunoștințele uzuale (despre plante, animale, ocupațiile oamenilor, obiecte casnice, etc). Ea se preocupă de dezvoltarea proceselor intelectuale ale copiilor, dezvoltându-le spiritul de observație, memoria și vederea.

Părinții încearcă să explice copiilor sensul unor fenomene și obiecte pentru a le putea înțelege. În jurul varstei de 3-6 ani, copiii pun cele mai multe întrebări, iar părinții îi ajută să-și însușească un număr mare de cunoștințe, răspunzând cât se poate de corect și exact.[36]

---

[33] Osterrieth P., *Copilul și familia*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1973, p.143;
[34] Idem, p.154
[35] Stoica-Constantin A., *Psiho-sociologia rezolvării conflictului*, Editura Polirom, Iași, 1998, p. 288;
[36] Badea E., *Caracterizarea dinamică a copilului și adolescentului de la 3 la 18 ani cu aplicație la fișa școlară*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1993, p. 225;

Cel mai important este stimularea curiozității de a citi prin cumpărarea unor cărți care să pună bazele unei mici biblioteci. Datoria părinților este de a îndruma copilul să citească ceea ce corespunde vârstei sale. Dorința de lectură poate deveni excesivă, copilul sacrificând orele de somn. Copilul obține rezultatele școlare în funcție de modul în care părinții se implică în procesul de învățare. Părinții trebuie să-i asigure copilului cele necesare studiului: rechizite școlare, cărți de lectură, manuale școlare, cât și niște condiții bune de muncă: un birou, un computer și nu în ultimul rând liniște pentru a se putea concentra.

Părinții trebuie să-și ajute copiii la învățătură; ajutorul trebuie limitat la îndrumare sau sprijin, nefiind indicat să efectueze temele copiilor. Cu timpul, părinții se vor limita la controlarea temelor de casă și a carnetelor de note. Deci, atitudinea părinților trebuie să fie una de mijloc: să nu-l ajute prea mult pe copil, dar nici să nu se intereseze deloc de rezultatele acestuia.[37]

În familie se formează cele mai importante deprinderi de comportament: respectul, politețea, cinstea, sinceritatea, decența în vorbire, ordinea, cumpătarea, grija față de lucrurile încredințate. În realizarea acestor sarcini părintele este un exemplu pentru copil. Părinții le spun copiilor ce e bine și ce e rau, ce e drept și ce e nedrept, ce e frumos și ce e urât în comportamente. Aceste noțiuni îl ajută pe copil să se orienteze în evaluarea comportamentului său și a celor din jur. Tot în sens moral, familia îl îndrumă să fie sociabil, să fie un bun coleg și prieten. Familia contribuie și la educația estetică a copilului, părinții fiind cei care realizează contactul cu frumusețile naturii (culorile și mirosul florilor, cântecul păsărilor, verdele câmpului etc.), cu viața socială (tradiții, obiceiuri străvechi etc).[38]

Mijloacele mass-media exercită o influență puternică asupra educației estetice; pe de o parte există numeroase emisiuni culturale, de îmbogățire, dar pe de altă parte sunt difuzate numeroase programe care pot deforma imaginația inocentă a copiilor într-un sens negativ. În unele familii preocuparea pentru cultura estetică a copilului lipsește cu desăvârșire, iar în altele este exagerată. Dacă copilul nu are aptitudini și nici plăcere pentru diferite arte (balet, muzică, teatru etc.), părinții trebuie să respecte opțiunea copilului.

Familia trebuie să fie un colectiv sănătos, între aceștia trebuie să fie relații de înțelegere, respect, întrajutorare, să trăiască în deplină armonie, să ducă o viață cinstită, onestă. Părinții trebuie să fie un bun exemplu, având în vedere cât de puternic este spiritul de imitație la copii. În comparație cu familia cu un singur copil, familia cu mai mulți copii reprezinta un mediu educativ mai bun. Copilul singur la părinți tinde să fie mofturos, egoist, capricios datorită părinților care doresc să-i facă toate poftele. În familiile cu mai mulți copii, afecțiunea părinților se îndreaptă către toți copiii [16].[39]

Părinții trebuie să aibă o autoritate asupra copilului. Aceasta autoritate nu trebuie obținută cu ajutorul pedepselor sau a violenței și nici printr-un exces de bunătate și satisfacerea oricărei dorințe. A educa un copil nu este un lucru atât de ușor. Unii părinți având concepții învechite, cred ca ei știu cel mai bine să-și educe copilul, neacceptând sfaturi din exterior.

Relaționarea interumană a fost, este și va rămâne o problemă dificilă și complexă nu numai în școală, dar și în familie și societate deoarece oamenii, ca indivizi reprezintă unicate, sunt diferiți din toate punctele de vedere: fizic (aspect, sănătate), social (profesie, avere), psihic (temperament, aptitudini, interese).

Într-un climat de respect reciproc, comunicarea este firească și eficientă iar alegerea dupa competență și performanță nu mai este stimulată de o competență acerbă, ci de pasiune și de bucuria dezvoltării personalității.

A fi părinte este deci mai mult decât o simplă calitate față de care ne putem exalta. Ea

---

[37] Allport G., *Structura și dezvoltarea personalității*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1981, p. 578;
[38] Debesse M., *Etapele educației*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1991, p. 112.
[39] Cungi C., *Cum să ne afirmăm*, Editura Polirom, Iași, 2003, p.184;

presupune experienţă, pricepere, răbdare, cu alte cuvinte toate însuşirile care se cer pentru exercitarea unei adevărate profesii *profesia de părinte*. Iar pentru realizarea unor performanţe existenţa unui climat familial favorabil şi armonios şi competenţa în educaţie reprezintă premise de bază [19].[40]

Familia poate constitui atât un factor pozitiv cât şi un factor negativ în/pentru educaţia copilului. Ideal este ca, scopul familiei să fie cel de intensificare a influenţelor pozitive şi de reducere a influenţelor negative. Aceasta pentru că, familia, ca nici o altă instituţie specială, nu poate aduce atâtea prejudicii în educaţia copiilor. Achiziţiile din perioada copilăriei se păstrează pe tot parcursul vieţii, în cadrul ei punându-se bazele personalităţii copilului. Familia este primul factor care contribuie la structurarea componentelor de bază ale personalităţii copilului. Aceasta datorită bogăţiei şi diversităţii relaţiilor interpersonale şi a modelelor comportamentale pe care le furnizează.[41]

Rolul climatului familial în educaţia pentru succes

În concepţia sociologică, familia este un grup primar, caracterizat înainte de toate prin relaţii directe, de la om la om, şi, mai ales prin rolul fundamental pe care îl joacă în formarea trăsăturilor sociale şi a structurii spirituale a naturii umane.

Strânsa legătură de ***natură psihologică*** ce caracterizează relaţiile dintre membrii ei, are ca rezultat o anumită fuziune a indivizilor într-un întreg, comun, în aşa fel încât fiecare membru este totodată scop al tuturor, viaţa în comun a tuturor devenind centrală pentru fiecare. Exprimată în modul cel mai simplu posibil, familia este NOI, şi noi care are semnificaţii puternice în ceea ce priveşte sentimentele comune şi identificarea reciprocă.

În ***cadrul familiei*** ca grup social primar se formează experienţele umane şi natura umană de bază, esenţială, în aşa fel încât cultura familiei devine cultura fiecărui membru al ei. Din acest motiv grupul pe care îl reprezintă ea mai poartă numele de *pepinieră a naturii* umane.

Revenind la relaţiile ce se instaurează între membrii săi, acestea sunt de un tip special, perso-nale, spontane, emoţionale. Direcţia socială de dezvoltare a individului uman, a personalităţii sale este dată tocmai de familie, care realizează, în acelaşi timp, socializarea, ***întreţinerea lui biologică,*** culturală; constituind mediul uman prin care se asigură legătura cu societatea, pregătind pentru res-ponsabilizare socială, oferind suport afectiv. *Maturizarea fiecărui comportament se petrece în timp şi de la declanşare până la maturizare produce schimbări în dimensiunea psihologică a personalităţii* [49].[42]

Alături de ***şcoală, familia,*** prin forţa sa afectivă, este cea care trebuie să asigure satisfacerea celor două nevoi esenţiale: securitatea şi evoluţia (schimbarea). Creşterea rolului constructiv pe care trebuie să-1 joace familia în procesul de modelare a tânărului devine cu atât mai necesar de reconsi-derat cu cât atacul anticultural şi antivaloric al mijloacelor de circulaţie şi de difuzare a informaţiei este tot mai virulent, provocând nu de puţine ori mutaţii chiar şi la nivelul societăţii.

În contactele cotidiene cu părinţii, copilul caută în mod inconştient o concepţie asupra raporturilor de autoritate, de solidaritate, de dragoste, de forţă, de ajutor reciproc, de viclenie sau de ipocrizie. Toate aceste concepţii îşi vor pune amprenta asupra modului în care viitorul adult îşi va construi un loc în societate. Rolul părintelui este deci nu doar acela de educator, ci de partener, de asociat al acestuia, impunându-se asocierea copilului la preocupările familiei (în măsura în care este posibil), excluzând astfel cele două forme extreme de atitudini parentale: autoritarismul şi/sau protecţia nelimitată. Apelul la capacităţile de înţelegere şi de simpatie ale copilului, dezvăluirea şi autointuirea consecinţelor posibile ale faptelor dau

[40] Debesse M., *Psihologia copilului de la naştere la adolescenta*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1970. p. 276;
[41] Mitrofan I., *Cursa cu obstacole a dezvoltării umane*, Editura Polirom, Iaşi, 2003, p.59;
[42] Stoica-Constantin A., *Psiho-sociologia rezolvării conflictului*, Editura Polirom, Iaşi, 1998, p. 288;

copilului posibilitatea cunoaşterii răului pe care 1-ar putea provoca faptele sale şi responsabilizarea (asumarea responsabilităţii) [52].[43]

Climatul (atmosfera, ambianţa) familial autoritar nu este cel care va determina puberul să accepte atitudinea adultului; cel mult va provoca teama şi anxietate ce pot deveni declanşatori ai unor conduite de respingere, violente sau chiar delicvenţe.

Climatul educativ familial democratic, care asigură în acelaşi timp *dragoste necondiţionată* şi o atenţie focalizată, fără a altera autoritatea parentală, presupune calm şi echilibru, indiferent de situaţie şi un cuplu familial care să *vină permanent în întâmpinarea nevoilor* copilului, sprijinindu-1 neîncetat.

Nu pot să nu fie aici amintiţi părinţii care, chiar fără să-şi dea seama, au tendinţa de a impune copiilor propriile exigenţe şi dorinţe, modele. Un astfel de copil îşi va construi o platoşă, un gen de *impermeabilitate* la dorinţele şi nevoile celorlalţi, devenind, nu de puţine ori, incapabil de a iniţia relaţii profunde cu aceştia. În cele mai multe cazuri membrii mediului ***socio-cultural în*** care acest tip de persoane încearcă să se integreze, îl izolează.

Pentru dobândirea capacităţii de autonomie (evoluând de la dependenţa absolută) şi buna integrare socială, copilul are nevoie de un mediu familial, stabil, coerent şi sigur, de căldura emoţio-nală şi încredere, de toleranţă şi ajutor, dar şi de o disciplină constructivă, ordonatoare şi pozitiv struc-turată [46]. [44]

Să nu cădem însă în capcana culpabilizării excesive şi în exclusivitate a părinţilor în situatia unui puber sau a unui adolescent care are dificultăţi. *Responsabilitatea părinţilor în cadrul educaţiei este imensă, ea nu este însă totală. Într-o formă sau alta, răspunderea formării tinerilor dincolo de copilărie, a fost întotdeauna, în tot cursul istoriei, problema întregii comunităţi*.

Deoarece *o adaptare eficientă la lume reclamă flexibilitate şi declanşarea unor variate tendinţe determinante în situaţii diferite* şi avându-se în vedere complexitatea personalităţii, adaptarea este un element important în evaluarea comportamentului uman, fiind *criteriul cel mai generic* la care se raportează. *Fenomen cu vădite tente finaliste, adaptarea este un echilibru care se stabileşte între personalitate şi lumea înconjurătoare* şi în realizarea ei pot fi utilizate unele *mecanisme stereotipe* sau scheme comportamentale din care unele au fost învăţate (urmare a asimilării şi algoritmizării), iar altele au doar o presupusă finalitate, prezentând un oarecare risc pe care individul şi-l asumă [53].

Ideea (auto)perfecţionării individului în scopul creşterii eficienţei acţiunilor sale a depart de mult limita situării doar în consideraţiilor filosofilor; după mai bine de un secol intensificându-se ca urmare a dezvoltării economico-sociale şi a creşterii orientării către factorul uman. Ea se materiali-zează la acest început de mileniu în ceea ce a fost numit *personalitate optimală*. O asemenea ***perso-nalitate*** depaşeşte cu succes problemele vieţii utilizându-şi productiv capacităţile intelectuale şi abilităţile creative. Caracterizată de un nivel ridicat al conştiintei este *deschisă la contacte impersonale, având în acelaşi timp tendinţa spre autonomie*.[45]

Individul se adaptează ***socio-cultural în*** funcţie de propriile capacităţi, arătând disponibilităţi pentru îndeplinirea rolurilor sociale. *Acţiunea vieţii sociale dă loc unor interacţiuni între individul aflat în dezvoltare şi cei ce se află în preajma sa* şi interacţiunea se realizează prin intregul complex al proceselor şi fenomenelor psihice, alături de toate componentele sistemului personalităţii. O fiinţă umană bine adaptată şi flexibil adaptabilă nu doar va evolua în plan socio-cultural, integrându-se şi manifestându-se, dar procesul va asigura şi acel confort psihic care va determina noi retroacţiuni şi implicări optimizator-dezvoltante.

---

[43] Verza E., Verza E., *Psihologia vârstelor*, Editura Prohumanitate, Bucureşti, 2000, p. 386;
[44] Rusnac S., *Consiliere psihologică în grup. Forme şi metode*, ULIM, Chişinău, 2005, p.127;
[45] Allport G., *Structura şi dezvoltarea personalităţii*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1981, p. 578;

Concluzionând, climatul afectiv al familiei constituie una dintre premisele pozitive ale abor-dării cu succes a tuturor problemelor care vizează familia în ansamblul său, dar şi fiecare membru în parte, cu noianul său de probleme cărora, într-un mediu cât mai ***educativ-afectiv,*** le va găsi rezolvare.

Menirea educaţiei este aceea de a înalţa pe culmi mai nobile de viaţă-omul.[46] Problema edu-caţiei este abordată astăzi în strânsă legătură cu problematica lumii contemporane, lume caracterizată prin importante transformări, prin cerinţe şi aspiraţii specifice, prin schimbări în toate domeniile.

Educaţia trebuie să se manifeste în permanenţă ca o acţiune unitară, coerentă, iar implicarea acestui deziderat rezidă în strânsă legătură dintre familie şi mediul educaţional. Acest lucru impune ca părinţii să fie parteneri egali în educaţia copilului.

Meseria de părinte este grea. În condiţiile unei atmosfere familiale echilibrate şi prielnice dezvoltării copilului de vârstă preşcolară, familia este în primul rând cadrul existenţei biofizi-ce, al acestei dezvoltări. Un anumit regim igienico-sanitar necesar dezvoltării fizice sănătoase şi armonioase înseamnă asigurarea unui program al zilei care să respecte ore de somn, alimentare, activităţi, joc, plimbări. Un judicios echilibru al acestora în raport cu disponibilităţile copilului preşcolar trebuie să evite suprasolicitarea fizică şi mai ales nervoasă a organismului foarte fragil.[47]

În răgazul de timp petrecut în mijlocul familiei obiectivul principal trebuie să fie al păstrării sănătăţii fizice, al creşterii normale şi mai ales al călirii organismului prin mijloace ce trebuie bine cunoscute celor ce asigură securitatea fizică a copilului.

Un bun dobândit şi mult apreciat, câştigat de către copil în primul rând în familie este comportamentul moral ca rezultat al unui sistem de cerinţe precise, categorice dublat de un permanent respect pentru copilul care trebuie să se simtă iubit şi ocrtit.

În accepţiunea cea mai largă a termenului, *copil bun* reprezintă în fapt suma trăsăturilor pozitive structurate în dinamica comportamentului: sârguinţa, cinste, iniţiativa creatoare, sociabi-litate, politeţe, dispoziţie de colaborare etc., după cum părinte bun înseamnă: răbdare, calm, înţele-gere, un fond afectiv numit în termeni obişnuiţi, dragoste faţă de copil [7].[48]

Cultivarea la preşcolar a dragostei de bine, de adevăr trebuie să se desfăşoare adaptat vârstei, ca ***un*** sistem referenţial. De asemenea, trebuie avute în vedere şi unele circumstanţe particulare, printre care cele mai de seama sunt împrejurările concrete ale fiecărei măsuri sau acţiuni cu caracter educativ, considerarea educaţiei ca un proces neîntrerupt, continuitatea fiindu-i asigurată prin influen-ţele pe care le exercită coabitarea, deprinderile, obiceiurile şi întreaga comportare a tuturor membrilor grupului familial. Cultivarea dragostei de bine, de adevăr are nevoie, mai ales, de acţiune şi nu de verbalism, de activitate şi nu de dialog, de descoperirea virtuţilor de către copil şi nu de oferire a lor de către părinţi. Binele ajunge la copilul mic, de cele mai multe ori, sub formula *e bine să faci aşa*! şi -mai ales- *nu e bine ce faci*! Dar, copilul se întreabă de fiecare dată *de ce nu este bine?* Curent, la aceasta întrebare părinţii răspund: *nu am timp să discut, aşa am zis, aşa faci, dacă nu faci aşa ai s-o păţeşti*.[49]

Apropierea copilului de bine (cu semnificaţia de normă de comportare şi nu de ordin ce trebuie ascultat) constituie calea spre înţelegerea binelui cu participare şi cu satisfacţiile ce decurg. Interdicţia de a nu se juca pe stradă sau pe trotuar cu mingea trebuie să fie înlocuită cu măsuri concrete evidente, creându-se un alt loc, sau oferindu-i prilejul unor jocuri mai captivante cu participarea directă chiar a părinţilor.

---

[46] Doise W., Deschamps J., Mugny G., *Psihologie socială experimentală*, Editura Polirom, Iaşi, 1996, p. 230;
[47] Miroiu A., *Învăţământul românesc azi. Studiu de diagnoză*, Editura Polirom, Iaşi, 1998, p.230;
[48] Allport G., *Structura şi dezvoltarea personalităţii*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1981, p. 578;
[49] ***, *Rolul succesului în business*, [on line] 2010. Accesibil pe Internet: <http://www. businessmagazin. ro/cover-story/definitia-succesului-1053586>, p.76

Pentru a putea descoperi *binele* care mai târziu va deveni *principialitate, cinste, spirit de a-ți ajuta aproapele, criterii de evaluare a comportării* este necesar ca în grupul familial să existe un cod de conduită bazat pe o egală respectare a normelor atât de către copii, cât și de către părinți. Respectiv, cerând copiilor să acționeze într-un anumit mod, părinții să constituie modelul și imboldul în acea direcție și nu factor derutant.

Mobilizarea progresivă a efortului pentru a săvârși fapte bune, de laudă, crearea sistematică a unor condiții favorabile dezvăluirii întregului potențial spiritual reprezintă însăși logică pedagogică în munca cu preșcolarii.

Participarea efectivă a părinților la necazurile copiilor, la evenimentele din viața acestora, le dau liniștea și siguranța. Nu frica, nu teama trebuie să-1 determine pe copil la acțiune; e bine să li se explice natura greșelilor săvârșite, gravitatea acestora și nu să se apeleze la măsuri unilateral de natură să producă blocaje psihice și dezadaptare socială.[50]

În directă legătură cu această ultimă precizare menționăm că dragostea de adevăr nu poate fi cultivate de către părinții care instalează copiilor frica de pedeapsă. De asemenea, să se știe că drumul spre adevăr nu are trepte: este sau nu este adevăr, este ori nu este minciuna sfruntată.

Nu există adevăruri mici și adevăruri mari, după cum nu există minciună mică sau mare: nu există domenii mărunte și domenii mari în care se manifestă dragostea de adevăr ori înlocuirea acestuia prin neadevăr. Importanța pentru formarea copilului în sensul cultivării și promovării adevă-rului este consecvența între vorba și fapta adultului, între cele teoretizate și cele ce-i pot fi concret demonstrate.

Aceluiași cadru educațional de familie îi sunt proprii și cultivarea dragostei față de frumos, privită ca un aspect al pregătirii bunului gust al copilului față de îmbrăcăminte, de ținuta fizică, de cadru al locuinței, precum și ca frumusețe în comportare, în relațiile cu cei din jur. Dragostea de frumos a preșcolarului se va întâlni peste ani, cu ordinea, cu curățenia, cu decența în înfățișarea fizică și cu demnitatea în comportare, au floarea în ghiveciul căruia toarnă zilnic apa, cu grija de a realiza numai lucruri de bună calitate, sub aspect fizic, dar și spiritual.

Familia și caminul, conviețuirea și cadrul conviețuirii laolaltă a părinților cu copiii lor, reprezintă școala primilor ani ai copilului în care trebuie să primească bazele temeinice ale viitoarei sale conștiințe, ale tuturor trăsăturilor care-1 vor defini ca om integru în epoca maturității sale. Familia este grupul cel mai important dintre toate grupurile sociale deoarece ea influențează și modelează persoana umană. Unii merg chiar mai departe și susțin că acțiunea ei asupra persoanei e atât de mare, încât ea egalează acțiunea celorlalte grupuri sociale. Aceasta este cu deosebire cazul cercetărilor care vin dinspre psihanaliza, psihologia socială și sociologie susținând că familia este: adevăratul laborator de formare a persoanei. Transformarea individului în persoană adica în *individ cu status social* este întâi de toate opera familiei. Sunt două cauze care explică această influență a familiei asupra persoanei: una este legată de faptul că acțiunea familiei se exercită mai de timpuriu iar a doua de acela că multă vreme familia e calea prin care se canalizează oricare altă acțiune de socializare, ea fiind identica cu intreaga lume socială a copilului. [51]

Una dintre caracteristicile fundamentale ale curbelor de învățare este că toate urea foarte repede la inceput și apoi tot mai mult mai târziu, având deci o accelerare negativă. Aceasta înseamnă că eficacitatea acțiunii mediului e foarte mare în primii ani, mică mai târziu și foarte mică după 25-30 ani când totul devine fix și imuabil, deci familiei îi revine astfel privilegiul de a-și exercita influența de la început.

---

[50] Badea E., *Caracterizarea dinamică a copilului și adolescentului de la 3 la 18 ani cu aplicație la fișa școlară*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1993, p. 225;

[51] Bejat M., *Creativitatea în știință, tehnică și învățământ*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1981, p. 1433;

Acest privilegiu este dublat de un al doilea: acțiunea familiei nu e numai cea mai timpurie dar multă vreme e și singura având pe deplin monopolul fiind singurul factor de socializare a copilului din perioada preșcolară.

Mediul familial este primul mediu educativ și socializator pe care îl cunoaște copilul și a cărui influență îi marchează esențial dezvoltarea ca individ.

Legătura copilului cu familia este, din aceasta cauză, extrem de puternică și -din multe puncte de vedere- de neînlocuit.

Considerată în substanțialitatea efectelor pe care le produce, familia îndeplinește importante funcțiuni în procesul general al integrării copilului în mediul social, fapt ce se reflectă asupra dezvoltarii sale:

- Creează o dependență absolută a copilului de membrii microgrupului familial: din punct de vedere fizic, psihic, material;
- Datorită profunzimii relațiilor de tip afectiv, impactul emoțional pe care îl exercită este maxim;
- Familia oferă primele modele comportamentale, crează primele obișnuinte și deprinderi (nu întotdeauna bine conștientizate și nici întotdeauna pozitive în conținut);
- Familia creează o anumită matrice existențială, un stil comportamental care se imprimă asupra întregii evoluții a individului și care va genera, de asemenea, rezistență la schimbările ulterioare care se impun;
- Influența educativă pe care o exercită familia este implicită, face parte integrantă din viață.

Educația copiilor se realizează atât prin intermediul procesului instructiv-educativ, cât și în cadrul activităților extrașcolare, un rol important fund deținut de familie. Între factorii educației, familia a fost și este considerată ca factor prioritar și primordial deoarece, în ordinea firească a lucru-rilor, educația începe în familie, unde se formează *ceea ce este mai valoros pe lume -omul de caracter-* după cum spunea Loisel. Familia își aduce contribuția în toate sectoarele educației, aici copilul făcându-și *ucenicia* pentru viață, cea morală rămânând însă esențială prin substanța pe care i-o imprimă familia.[52]

Atmosfera afectivă din familie are o influență hotărâtoare asupra dezvoltării psihice în mica copilărie. În primii ani de viață copilul răspunde la tot ce se întamplă în jur prin reacții emotive care vor determina direcționarea activității și aptitudinilor de mai târziu. Năzuințele copilului se formează în mica copilărie prin exemplul celor din jur. În familie copilul învață limbajul și comportamentul so-cial, își formează aspirații și idealuri, convingeri și aptitudini, sentimente, trăsături de voință și caracter.

Întotdeauna ambianța, climatul din familie influențează, în raport cu natura sa, personalitatea copilului. Marele pedagog John Locke, convins de puterea exemplului în familie, afirma: *Nu trebuie să faceți în fața copilului nimic din ce nu vreți să imite*.[53]

Zestrea de echilibru relațional și adaptativ pe care copilul o moștenește din tiparul reprezentat de familia sa este cea mai sigură investiție pe terenul viitoarei lui personalități asigurându-i detenta realizării de sine și a succesului în general. Din contră, dacă este crescut într-un climat tensionat, conflictual, instabil, copilul se poate inhiba ba chiar se poate maturiza afectiv și conjunctiv. Urmarea este, fie o puternică motivație prosocială de evitare a tot ce se aseamănă cu cele trăite acasă, fie într-o motivație anti-socială ca expresie a nevoii de pedepsire a celor din jur, de răzbunare permanentă, de ură, rezultat al frustrărilor afective acumulate în primii ani de viață.

Încă de când copilul formulează primele propoziții simte nevoia să transmită părinților *evenimentele* din viața sa. Dacă părintele va fi mereu ocupat, neatent, obosit, neavând

[52] Băran-Pescaru A., *Parteneriat în educație*, Editura Aramis, București, 2004, p. 127.
[53] Popescu-Neveanu Paul, *Studii psihopedagogice privind dezvoltarea copiilor între 3 și 6 ani*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1970, p. 153.

dispoziția sufletească nici timpul necesar să îl asculte pe copil, firul comunicării se rupe iar copilul se va simți neglijat, respins în așteptările sale. Va căuta răspunsuri în altă parte sau nu va mai căuta deloc. Numai fiind aproape de sufletul copilului, pătrunzând în gând și luând parte la preocuparile acestuia, părintele devine confidentul, sfătuitorul, punctul de rezistență și încredere al copilului sporind șansele unei iubiri reciproce și unui respect necondiționat.[54]

Pentru o bună educație a copilului este necesară conlucrarea familiei cu grădinița, iar apoi cu școala. Apreciem că buna cunoaștere a ceea ce copilul trebuie să primească și primește concret din partea familiei, conjugate cu o muncă metodică pe baze științifice, din grădiniță, în condițiile unei bune colaborări permanente dintre familie și grădiniță, al unei îndrumări suficiente a familiei reprezintă pârghii de bază în munca de formare a preșcolaralui.[55]

Premisa de la care trebuie să pornească această colaborare este unitatea, comunicarea, continuitatea și competența în munca educativă. O cunoaștere suficientă a ambelor părți este dată de o apropiere cu dublu sens familie-grădiniță, grădiniță-familie, apropiere care să corespundă interesului celor două instituții: educația timpurie pentru viață a copiilor.

Prin pregătirea și educarea copilului pentru viață, facem posibil ca orizontul specific de năzuințe să devină cotidian posibil.

Funcția de părinte este o *meserie* și, ca oricare meserie, ea trebuie învățată. Noțiunea de părinte nu poate exista separat de cea de copil/urmaș, după cum noțiunea de educator nu poate exista separat de cea de educat. Părinții trebuie să cunoască, să devină conștienți de influența pe care o exercită prezența lor în viața copilului, să fie convinși că educația ce trebuie dată copilului, pentru societatea actuală este diferită de cele precedente, că societatea viitoare va fi diferită de cea actuală, iar copilul trebuie pregătit corespunzător.

Greșesc acei părinți care le interzic copiilor să se *atingă de anumite obiecte* sau să se depla-seze cât de mult pot. Tendința copilului de a apuca, de a desface piesele unei jucării, de a le pipăi, de a le privi, chiar de a le izbi pentru a vedea dacă se sparg sau nu, nu trebuie oprită. Un copil sănătos, bine alimentat și crescut în condiții igienice, manifestă un activism care trebuie stimulat, dar și supravegheat și îndrumat. Curiozitatea acută, de a cerceta tot ce-l înconjoară trebuie încurajată. Ea reprezintă ger-menii viitoarei curiozități epistemice, a spiritului de observație, a extinderii câmpului perceptiv, a capacității de a analiza, de a compara etc.

În scopul formării personalității copilului și găsirii celor mai bune metode de educație, s-au organizat consfătuiri, întâlniri cu specialiști: medici, psihologi, pedagogi, asistenți sociali, profesori, părinți, învățători, educatori. Au fost prezentate și s-au dezbătut preocupările psihologilor și recoman-dările lor expuse în diferite lucrări.[56]

În vederea educării copilului, sunt necesare și importante anumite cunoștințe și calități pe care părinții trebuie să le dovedească, ca de exemplu: pricepere, simțul răspunderii, sănătate fizică/ psihică.

Deseori părinții se plâng: *Nu știu de ce nu mă ascultă! Ce mă voi face cu el când va fi mai mare*? Dacă această problemă ar fi corect înțeleasă de părinți și ar acționa în spiritul rezolvării ei, fără a genera paralelisme între grădiniță și familie, atunci nu ar exista dereglări în conduita copiilor, iar părinții nu-și vor pune întrebările de mai sus.[57]

Prin investigația psihică a copilului său părintele va descoperi imensul lor potențial și apoi de a-l valorifica în opera de formare a unei personalități de succes.

Educația în familie constă dintr-un ansamblu de acțiuni sistematice orientate spre

---

[54] ***, *Rolul succesului în business*, [on line] 2010. Accesibil pe Internet: <http://www. businessmagazin. ro/cover-story/definitia-succesului-1053586>

[55] Băran-Pescaru A., *Parteneriat în educație*, Editura Aramis, București, 2004, p. 185;

[56] Adler A., *Cunoașterea omului*, Editura IRI, București, 1996. p. 273;

[57] Cungi C., *Cum să ne afirmăm*, Editura Polirom, Iași, 2003, p.184;

formarea şi dezvoltarea calităţilor intelectuale, morale şi fizice ale copilului, acţiuni care încep să fie realizate odată sau chiar înainte de conceperea lui.

Pentru orice persoană (copil, adolescent, tânăr, adult) familia este mediul natural cel mai favorabil pentru formarea, dezvoltarea şi afirmarea lui, asigurând condiţii de securitate şi protecţie, atât fizică cât şi psihică, în orice perioadă a vieţii. Aici se conturează concepţia despre viaţă şi con-ceptul de sine. Cei *şapte ani de acasă*, ca şi lipsa lor, marchează destinul fiecărui om. Dacă în familie nu doar s-a vorbit despre cele sacre, despre adevăr, bine, frumos, dragoste, respect, toleranţă, ci copilul a şi simţit cum e să fii iubit, a fost obişnuit să manifeste dragoste faţă de cei dragi, să-i respecte pe cei mai în vârstă, să spună adevărul, ştiind că va fi tratat cu îngăduinţă, să aprecieze binele şi frumosul, să se îngrijească de cele sacre, acest copil va creşte iubitor, politicos, tolerant, responsabil. Dacă copilul va participa la elaborarea bugetului familiei, împreună cu părinţii va determina prioritătile, va distribui respectiv veniturile, le va completa, în măsura posibilităţilor sale, acesta va şti să-şi gestioneze cu mai mult succes în viitor propriile afaceri.

Astfel, rolul familiei în formarea omului este unul primordial, în familie copilul va fi învăţat şi deprins:

• Să iubească, să compătimească, să uite de orgoliu şi să se dăruiască celor apropiaţi;

• Să păstreze anumite tradiţii;

• Să înţeleagă corect şi să respecte autoritatea părinţilor, care servesc drept model comporta-mental, respectând anumite reguli, manifestând autodisciplina, responsabilitate;

• Sa-şi formeze un simţ sănătos al proprietăţii private, punând preţ pe muncă în calitate de izvor al tuturor bunurilor.

Retrospectiva în istoria familiei denotă un raport de intercondiţionare între calitatea relaţiilor familiale şi gradul de organizare şi funcţionare a societăţii. Familia este considerată nu drept un grup independent, ci un subsistem al societatii-*celula ei de bază*. De la începuturi şi până în prezent fami-lia rămâne a fi dependentă de societate în virtutea principiului conexiunii dintre sistem şi macrosis-tem. Prin familie indivizii se integrează în societate, familia constituind, în esenţă, temelia acesteia.[58]

Calitatea familiei asigură progresul durabil al unei civilizaţii. Această concluzie este confirmată de studiul realizat de atropologul britanic John D. Unwin, care a cercetat peste 80 de civilizaţii disparate pe parcursul a 4 mii de ani, fiecare dintre acestea afirmându-se printr-un ansamblu de reguli conservatoare, celor cu referire la familie revenindu-le rolul de bază. Pe măsură ce familia era afectată de liberalizarea valorilor, ea pierdea statutul său de odinioară. Concomitent civilizaţia intră într-un declin ce îi accelera dispariţia.[59]

Fiecare dintre noi ajunge să fie membru al unei familii prin naştere, adopţie etc. În funcţie de circumstanţe familia noastră poate fi una permanentă sau temporară, mare sau mai mică, întrunind o singură sau mai multe generaţii, cu un singur sau cu ambii părinţi, locuind împreună sau separat, cu sau fără bunici etc. Fiecare familie moşteneşte o zestre materială *şi*spirituală pe care o păstrează, o consolidează şi o transmite generatiilor descendente. Virtuţile şi viciile membrilor unei familii crează imaginea acesteia. Familiile cu tot ce le caracterizează formează comunitatea, îi oferă un colorit specific. Bunăstarea familiilor formează bunăstarea societăţii. Deci, comunitatea unor familii sănătoase ne poate salva de sărăcie şi injustiţie, asigurând perpetuarea civilizaţiei umane.

Succesul educativ se poate obţine atât timp cât în mediul familial există relaţii pozitive, armonioase, înţelegere. Părinţii să echilibreze dimensiunile constrângere-libertate, să fie preocupaţi de cunoaşterea fiziologiei şi psihologiei copilului la diferite vârste, să fie receptivi nevoilor acestuia şi să îmbine responsabilităţile cu drepturile ce i se cuvin.

---

[58] Mitrofan I., *Cursa cu obstacole a dezvoltării umane*, Editura Polirom, Iaşi, 2003, p.78;

[59] Stoica-Constantin A., *Psiho-sociologia rezolvării conflictului*, Editura Polirom, Iaşi, 1998, p. 288;

Comparativ cu familiile din societăţile tradiţionale, funcţia socializării a familiei a început să fie tot mai mult preluată de alte instituţii sociale (şcoli, instituţii culturale, mijloace de comunicare în masă). Cu toate aceste transferări de competenţe socializatoare, familia rămâne una din instituţiile de socializare, avantajul constând în realizarea acesteia într-un climat de afectivitate.[60]

Formarea caracteralui copilului este un proces continuu de durată care solicită multă price-pere, mult tact şi efort, implicând respectarea unor condiţii fără de care e dificil a proiecta atingerea unui rezultat pozitiv:

1. Iubirea faţă de copil, exprimată prin trei atitudini (subordonate, firește, unui scop concret -confortul moral al acestuia): apropierea sufletească; încrederea; înţelegerea.
2. Răbdarea
3. Încurajarea
4. Exemplul.

Deseori, din cele mai bune intenţii, unii părinţi ajung la efecte contraxe celor dorite, deoarece folosesc un stil educativ greşit.[61] Cele trei erori principale, care derivă din stilurile parentale şi conduc la efecte contrar aşteptărilor, sint următoarele:

1. Asprimea exagerată (care-l determină pe copil să se închidă în sine sau să se revolte, ceea ce, în ambele cazuri, afectează negativ educaţia şi formarea caracterului).
2. Descurajarea şi umilirea (care-l demobilizează pe copil în plan intelectual, volitiv şi afectiv).
3. Lipsa explicaţiei morale şi a colaborării cu copilul (care afectează educarea şi manifestarea corectă a liberei voinţe).

Important este ca părintele să nu suprime libera exprimare a voinţei copilului, ci să o încu-rajeze, să se sprijine pe ea, s-o orienteze moral.

Un bun părinte face tot ce este mai bine pentru copilul său, răspunde tuturor necesităţilor lui, indiferent de faptul că locuieşte împreună cu acesta sau separat. Nevoile copilului, pe care un bun părinte e dator să le satisfacă, sunt următoarele: nevoi fizice de bază (adăpost şi căldură, hrană adec-vată şi odihnă, îngrijire şi igienă, securitate fizică şi emoţională), afective (admiraţie şi tandreţe, atenţie şi observarea comportamentelor, aprobare, comunicare, colaborare), stimularea potenţialului înnăscut (încurajarea curiozităţii, imaginaţiei şi a creativităţii, asigurarea posibilităţilor de dezvoltare), responzabilizare, direcţionare şi control (discipline şi ordine), independenţă etc.

După J. Pearce formarea caracterului copilului este influenţată de trăsăturile pozitive şi negative proprii părinţilor lor.[62]

Un părinte bun reuşeşte să răspundă adecvat necesităţilor copilului său şi să-i cultive acestuia încrederea în forţele proprii, respectul de sine, autonomia şi responsabilitatea de la cea mai fragedă vârstă. Se constată un raport stabil între stilul parental şi comportamentele sociale ale copilului. Astfel, stilul permisiv (control slab, responsabilităţi şi norme de conduită puţine) determina comporta-mente imprecise, agresive şi neascultare; cel autoritar (control puternic, susţinere slabă în activitatea copilului, impunându-i-se acestuia reguli şi norme foarte rigide) - supunere, pasivitate, dependenţă, lipsă de iniţiativă şi respect de sine; cel autorizat (îmbină controlul sistematic cu sprijinul parental, explicând copilului motivele pentru care e necesar să respecte anumite reguli, situaţiile în care acestea se aplică) – autonomie în gândire şi acţiune, curaj, raţiune, responsabilitate.

Indiferent de stilul educativ, parintele proiectează pentru copilul său anumite aspiraţii

---

[60]Stănciulescu E., *Sociologia educaţiei familiale*, Vol II, Editura Polirom, Iaşi, 1998, p. 432;
[61]Popescu-Neveanu Paul, *Studii psihopedagogice privind dezvoltarea copiilor între 3 şi 6 ani*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1970, p. 162;
[62] Yasiliev M., *Activităţi distractive cu conţinut matematic*, în *Revista de Pedagogie şi Psihologie,* Chişinău, 1994, nr. 7-9, p.154;

și dorințe pe care n-a reușit personal să le realizeze în viață. Pentru fiecare părinte copilul constituie un nou viitor. Fără a ține cont de posibilitățile copilului, deseori părinții îl consideră drept o șansa oferită de destin pentru a nu repeta propriile greșeli.[63]

Majoritatea părinților preiau modelul educației pe care au primit-o sau procedează exact invers, în cazul în care n-au fost mulțumiți de experiența propriilor părinți.

Practic, fiecare familie își formează propriul stil educativ, care presupune unitatea (armonică sau dizarmonică) a stilurilor parentale personale ale ambilor părinți. Pentru a-și îndeplini plenar rolul, un bun părinte se va deprinde:

• Să asigure o autoritate optimă, fără a fi supraprotectiv, cu autoritate absolută sau permisiv;

• Să ofere copiilor dragoste și acceptare și să fie sensibil la nevoile lor;

• Să manifeste încredere în munca și abilitățile copiilor săi;

• Să formuleze așteptări realiste;

• Să găsească timp pentru a le împărtăși copiilor experiența sa, să ia masa împreună, să se joace, să-și petreacă cu ei timpul liber;

• Să întemeieze un mediu sigur, stabil, cu reguli clare de respectat;

• Să glumească, să îndrume activitățile copiilor, să încurajeze libera exprimare a opiniei;

• Să comunice liber cu copiii, cu sinceritate, să-i asculte și să formuleze împreună aprecieri;

• Să ia decizii și să accepte responsabilități;

• Să poată stăpâni stresul și să rezolve conflictele;

• Să vadă lucrurile și din punctul de vedere al copilului;

• Să nu admită pedepse dure și să încurajeze afirmarea comportamentelor pozitive.[64]

Unul dintre cele mai eficiente mijloace în educația copilului este modelul sau exemplul. Este esențial ca acesta să fie unul pozitiv și utilizat cu pricepere. Importanța exemplului pozitiv în procesul de educație se bazează pe tendința înnăscută a copilului de a imita. Din fragedă copilărie el imita per-soanele care îi sunt mai apropiate (părinții, bunicii, frații/surorile mai mari etc.). Incontestabil, pentru copil părinții constituie primele modele de viață și de comportament. Însă, părintele care își subliniază în permanență în prezența copilului performanțele sale deosebite își pierde treptat imaginea de model. Oricât de mici ar fi, copiii observă fiece detaliu în comportamentul părinților, de aceea aceștia nu trebuie să le atragă mereu atenția asupra realizărilor lor.

În perioada adolescenței sfera de influență a exemplelor educative se extinde, copilul își gă-sește modele de viață în rândul educatorilor, profesorilor, cunoștințelor pe care îi respectă și care se bucură de prestigiu. Atunci când în mediul lui de viață tânărul nu găsește modele satisfacătoare, el le caută în literatură, teatru, filme, în alte surse.[65] Astfel, treptat, selectând din modelele oferite ceea ce este mai valoros, respingând ceea ce nu corespunde propriilor criterii valorice, copilul va fi ajutat să acumuleze experiența de viață, să-și dezvolte spiritul critic, sa-și creeze un model *sintetic*, care va cuprinde tot ceea ce a găsit valoros în modelele oferite.

J. M. Bouchard,[66] descrie trei modele ale comportamentelor educative ale părinților:

• Modelul rațional se caracterizează prin faptul că gestiunea activității educative este ierarhi-că: părinții dețin puterea, decid asupra devenirii copilului și impun acestora așteptărilor lor.

Ierarhia se menține și la nivelul comunicării, părinții distribuind ordine, impunând,

[63] Doise W., Deschamps J., Mugny G., *Psihologie socială experimentală*, Editura Polirom, Iași, 1996, p. 230;
[64] ***, *Noi tendințe în psihologia personalității. Modele teoretice*, Editura ASCR, Cluj Napoca, 1995, p.123;
[65] Verza E., Verza E., *Psihologia vârstelor*, Editura Prohumanitate, București, 2000, p. 386;
[66] Dolto F., *Ce le spunem copiilor*, Editura Trei, București, 2010, p. 154;

amenin-ţând, controlând, interzicând, dând soluţii. De asemenea, părinţii au tendinţa de a le impune propriul sistem de valori, atitudini, credinţe.

• Modelul umanist, părintele îşi orientează copilul, este ghidul acestuia, îl lasă să deţină propriile opţiuni şi să decidă autonom.

Copilul are puterea şi gestionează resursele propriei educaţii, în timp ce părintele, interesat de dezvoltarea plenară a acestuia, îl secondează în tot ceea ce întreprinde, permiţându-i să se exprime, propunându-i soluţii şi oferindu-i sprijin, valorizându-1, stimulându-i încrederea în el insuşi.

• Modelul simbio-energetic corespunde unei co-gestiuni a puterii, părinţii şi copiii fiind parteneri în activităţi care îi interesează în egală măsură.

Părinţii şi copiii sunt parteneri, iar relaţia educativă este bazată pe schimbare şi reciprocitate. Astfel, copilul se transformă în actor, nu numai al propriei deveniri dar şi al construcţiei continue a rolurilor parentale.[67]

BIBLIOGRAPHY

[1] ***, *Noi tendinţe în psihologia personalităţii. Modele teoretice*, Editura ASCR, Cluj Napoca, 1995

[2] ***, *Rolul succesului în business*, [on line] 2010. Accesibil pe Internet: <http://www. businessmagazin. ro/cover-story/definitia-succesului-1053586>

[3] Adler A., *Cunoaşterea omului*, Editura IRI, Bucureşti, 1996;

[4] Allport G., *Structura şi dezvoltarea personalităţii*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1981;

[5] Badea E., *Caracterizarea dinamică a copilului şi adolescentului de la 3 la 18 ani cu aplicaţie la fişa şcolară*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1993;

[6] Băran-Pescaru A., *Parteneriat în educaţie*, Editura Aramis, Bucureşti, 2004;

[7] Bejat M., *Creativitatea în ştiinţă, tehnică şi învăţământ*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1981;

[8] Cungi C., *Cum să ne afirmăm*, Editura Polirom, Iaşi, 2003;

[9] Debesse M., *Etapele educaţiei*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1991

[10] Debesse M., *Psihologia copilului de la naştere la adolescenta*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1970;

[11] Doise W., Deschamps J., Mugny G., *Psihologie socială experimentală*, Editura Polirom, Iaşi, 1996;

[12] Dolto F., *Ce le spunem copiilor*, Editura Trei, Bucureşti, 2010;

[13] Freud A., *Normal şi patologic la copil - evaluări ale dezvoltării*, Fundaţia Generaţia, Bucureşti, 2002;

[14] Glava A., Glava C., *Introducere în pedagogia preşcolară*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002;

[15] Golu P., Zlate M., Verza E., *Psihologia copilului*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1988;

[16] Laudau E., *Psihologia creativităţii*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1979;

[17] Mărgineanu N., *Condiţia umană*, Editura ALL, Bucureşti, 2003;

[67] Yasiliev M., *Activităţi distractive cu conţinut matematic*, în *Revista de Pedagogie şi Psihologie,* Chişinău, 1994, nr. 7-9, pp. 12-15;

[18] Miroiu A., *Învățământul românesc azi. Studiu de diagnoză*, Editura Polirom, Iași, 1998;

[19] Mitrofan I., *Cursa cu obstacole a dezvoltării umane*, Editura Polirom, Iași, 2003;

[20] Moscovici S., *Psihologia socială a relațiilor cu celălalt*, Editura Polirom, Iași, 1998;

[21] Orban A., *Dacă îți pasă de copilul tău*, Editura ALL, București, 2008;

[22] Osterrieth P., *Copilul și familia*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1973;

[23] Popescu-Neveanu Paul, *Studii psihopedagogice privind dezvoltarea copiilor între 3 și 6 ani*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1970;

[24] Rusnac S., *Consiliere psihologică în grup. Forme și metode*, ULIM, Chișinău, 2005;

[25] Șchiopu Ursula, *Psihologia copilului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967;

[26] Stănciulescu E., *Sociologia educației familiale*, Vol II, Editura Polirom, Iași, 1998;

[27] Stoica-Constantin A., *Psiho-sociologia rezolvării conflictului*, Editura Polirom, Iași, 1998;

[28] Verza E., Verza E., *Psihologia vârstelor*, Editura Prohumanitate, București, 2000;

[29] Yasiliev M., *Activități distractive cu conținut matematic*, în *Revista de Pedagogie și Psihologie,* Chișinău, 1994, nr. 7-9.

CARON'S BOAT - PAMPHLET AND / OR REPORT?

Lavinia-Elena Cumpănăşoiu
PhD Student, Free International University of Moldova, Chişinău, Republic of Moldova

Abstract:As narrative modalities, the use of the first person, the confessional flow, the insertion of the personal document in the text allow connections with an entire interwar tradition. The functioning, even subconsciously, of universal literary models starting with German romantic prose and ending with Thomas Mann, can also be invoked. There is, then, in Caron's Boat a very wide horizon of problems (as much as an existence can include) and a consistent range of stylistic tones from the social essay with epic subtext, through pamphlet and reportage, to the classic techniques of the realistic novel. As for the memorial vein, it forms one of the coordinates of modern prose (even if integrated in a narrative paste of another nature). In this respect, Caron's Boat is not far from what literary criticism today calls the total novel.

Keywords: boat, pamphlet, report, novel, Caron.

Luntrea lui Caron, roman scris în anii ’50, îşi extrage substanţa dintr-o realitate biografică. Acţiunea acestuia începe în anul 1944, din aprilie, când poetul a fost nevoit să se refugieze, datorită haosului *ce se revărsa pe meleagurile ţării*.[1] Acest roman nu are, deci, o continuitate cu autobiografia *Hronicul şi cântecul vârstelor*, al cărei acţiuni se încheia în toamna anului 1919.

Romanul inedit al lui Lucian Blaga, Luntrea lui Caron, a fost redactat într-o primă formă în anii 1951-1953. Ce-a de-a doua redactare, care cuprindea câteva capitole în plus, datează din perioada 1956-1958. Nici una din cele două variante nu a fost considerată de autor ca fiind definitivă.

Totuşi, *romanul**Luntrea lui Caron**nu trebuie pus în legătură cu cealaltă operă în proză, **Hronicul şi cântecul vârstelor**, care este o scriere de esenţă pur autobiografică. Titlul**Luntrea lui Caron**a fost propus de**Revista de istorie şi teorie literară*** şi l-am considerat potrivit. Cred că scrierea acestui roman, ***comunicarea cu hârtia**a fost pentru Blaga o eliberare din suferinţele morale prin care a trecut în anii ’50 când s-a simţit umilit şi nedreptăţit. Niciodată nu a fost părăsit de profundul său patriotism şi de dorinţa de a-şi aduce contribuţia la dezvoltarea culturii româneşti. Acesta a fost şi motivul pentru care nu s-a gândit niciodată să emigreze. În acest sens, la**Muzeul literaturii române**se află, în arhiva Blaga, un manuscris original care a fost publicat de revista**Manuscriptum**[2]* (Dorli Blaga).

Luntrea lui Caron constituie o mărturie tulburătoare, prin luciditate, lirism şi putere de evocare, a tragicului şi monstruozităţii unei epoci istorice care a ruinat orice creaţie liberă şi a împie-dicat pentru decenii desfăşurarea spiritului în lumea noastră.

Împletire de naraţiune autobiografică şi imaginar poetic, romanul lui Blaga este o meditaţie profundă despre forţele din ale căror tensiuni lăuntrice se naşte şi se modelează continuu personali-tatea creatoare: istoria, politica şi erosul, care transfigurează aspiraţia către

[1] Blaga, Lucian, *Luntrea lui Caron,* ediţie îngrijită şi stabilire text de Dorli Blaga şi Mircea Vasilescu, şi notă de Dorli Blaga, Editura Humanitas, Bucureşti,1990;
[2]Ibidem, pp. 513-515;

absolut a omului de cultură, prins în menghina istoriei şi strivit de destinul implacabil al politicii.

Luntrea lui Caron este, întâi de toate, o lungă confesiune a unui spirit superior confruntat cu o istorie potrivnică. Cititorul familiarizat cu unele aspecte ale biografiei poetului va observa desigur, similitudini între datele reale îndeobşte cunoscute şi evenimentele prin care trece eroul-narator, Axente Creangă: activitatea diplomatică dinainte de război, eliminarea de la catedră şi repartizarea într-un modest post de bibliotecar, campaniile din presă asupra caracterului «mistic» şi «metafizic» al creaţiei sale etc. Mai mult decât atât, girul de autenticitate este conferit de creaţiile blagiene atribuite lui Axente Creangă, de la *Arca lui Noe* la poemul *Grădişte* din final. Este evident că asemenea identificări cu biografia poetului n-ar fi, totuşi, suficiente pentru a îndreptăţi constatarea că substanţa memorialistică e definitorie pentru aspectul general al romanului. Intervin însă şi elemente de context, între care sunt de luat în seamă în primul rând personajele. O inevitabilă «cheie» va funcţiona în procesul lecturii pentru cititorii care cunosc şi alte date biografice ale autorului: anturajul, prietenii, persoanele care au avut un rol în viaţa sa după 1944.

Cel dintâi nivel al lecturii va fi, aşadar, «unul de suprafaţă» care va înregistra dimensiunea memorialistică şi confesivă în accentele sale dramatice. Martor şi victimă a unei epoci de răsturnare a valorilor tradiţionale, Lucian Blaga scrie asemenea unui cronicar neliniştit al veacului, profund marcat de disoluţia morală a societăţii româneşti. Dincolo de drama personală, naratorul devine, pe parcursul mai multor pagini, un comentator al evenimentelor sociale şi politice. Textul evoluează, pe alocuri, spre un adevărat eseu pe teme sociale, cu un permanent substrat moral. Descoperim în Lucian Blaga un analist lucid al realităţii, având o mare capacitate de a discerne sensul evenimentelor şi de a atinge semnificaţii generale, pornind de la datul concret. Fără a părăsi, deocamdată, câmpul memoria-listic, să observă în selectarea şi înlănţuirea faptelor o primă treaptă a procesului de elabo-rare, o primă manifestare a conştiinţei auctoriale. Există o anumită strategie a *montajului*, care porneşte, de obicei, de la amănuntul personal al vieţii cotidiene, trecând printr-o acută observare a colectivităţilor umane, pentru a ajunge la judecata de ansamblu asupra societăţii. Mai întotdeauna însă evenimentul biografic este determinat de o schimbare la nivelul evenimentelor copleşitoare ale istoriei acelor ani. Se crează astfel o interferenţă continuă între existenţa individuală (sublimată în *existenţa creatoare* de care vorbeşte permanent naratorul) şi istoria pornită în ritm galopant spre o ţintă străină firii. După 23 august 1944, Axente Creangă meditează cu lucidă amărăciune: «Întorsătura m-a smuls, firește, din toate ale mele, şi-mi stingea, cine ştie pentru câtă vreme condiţiile creatoare. Socoteam ca o izbândă faptul că am terminat *Arca*. Altfel – ar fi rămas trunchiată. După întorsătură n-aş mai fi putut să pun nici măcar punctul de încheiere după o frază ajunsă la capăt». Confruntarea cu istoira – sau, mai curând, refugiul din faţa a ceea ce nu mai era în concordanţă cu legile istoriei – duce, aşadar, la crearea a două tensiuni: una interioară, a spiritului, alta exterioară, a evenimentelor orientate tot mai mult spre *anularea Fiinţei*. Între ele – o complicată dialectică: o aparentă conjuncţie în planul funcţionării, dublată de o categorică disjuncţie în natura lor constituantă. Refuzul istoriei ce începea să se scrie cu ajutorul forţei şi a dogmei înseamnă asumarea unei faze *concrete* a existenţei, din care spiritul creator e voit eliminat. Aura memorialistică are, în acest caz, un miez grav, nu departe de un anume sentiment al tragicului, datorită scindării între existenţa creatoare şi condiţia omului social. *Luntrea lui Caron* este, înainte de toate, documentul unei conştiinţe agresate de lipsa de sens a istoriei.

Raporturile individului cu *noua istorie* trec însă şi dincolo de destinul ecoului-narator. Majoritatea personajelor pune aceeaşi problemă. Biografiile sunt expuse sintetic, de obicei odată cu prima apariţie a personajului, printr-o digresiune care e un procedeu românesc tradiţional. Tuturor, evenimentele le-a modificat traiectoria firească a existenţei, obligându-i

la o *price de conscience* (de pildă, Alexe Păcurariu, Bătrânul Loga, Simion Baradă, Marga Mureşanu). Unele personaje nici nu-şi au un rost bine stabilit din punct de vedere strict epic (cum ar fi Alina Stere sau Marius Borza); sensul lor este de a ilustra convulsiunile epocii, care tind să anihileze individualităţile. În economia strictă a discursului romanesc, unele apariţii episodice pot părea episodice, pot părea parazite pentru cititorul (încă obişnuit) cu desfăşurările epice bazate pe conexiuni strânse şi convergente, îndreptate în mod logic şi legic spre *un final*. Personaje precum Lae Niculae, doctoriţa Malva Mogor, avocatul Gruia, chiar dacă nu prezintă momente semnificative în ordinea *povestirii*, sunt de o deosebită importanţă în constituirea *discursului*. Aceste prezenţe (şi desigur, altele) au o funcţie de primă importanţă chiar prin biografiile lor: ele reprezintă, în diverse grade, anumite relaţii individuale cu istoria, cu procesul de disoluţii a valorilor morale de care vorbeam mai înainte, interesante în sine (şi pornind, desigur, de la cazuri reale), aceste personaje sunt semnificative, întâi, prin soluţiile personale de se «salva» din faţa evenimentelor, şi apoi prin raportarea lor la poziţia naratorului. Fiecare dintre aceste treceri meteorice stârneşte, din partea lui Axente Creangă, reflecţii de ordin general şi, de fiecare dată, noi şi noi întoarceri spre sine. Astel, el devine cu adevărat o conştiinţă a epocii, iar drama sa îşi extinde substanţa asupra unui orizont uman, larg cuprinzător, sporindu-şi vibraţiile şi depăşind cu mult *efectele* strict personale. Pe de altă parte, multitudinea personajelor episodice, chiar dacă nu se înscrie în mod necesar în structura «acţiunii», alcătuieşte un spectacol uman de o nebănuită consistenţă. Descoperim, nu fără surprindere, în modelarea acestui univers, asimilarea unei întregi tradiţii a prozei, la care se referea profesorul Mircea Zaciu în cel dintâi studiu asupra acestui roman, fixând câteva repere esenţiale, între care *presiunea subconştientă a memoriei unor lecturi din tradiţia romanelor germane despre destinul unor eroi-artişti, de la Schlegel, Novalis, Goethe, Eichendorff, E. T. A. Hoffman, Keller, până la Thomas Mann, Hesse, Werfel sau Wasserman...*[3] Tot Mircea Zaciu oferă o caracterizare sugestivă a tehnicii portretului: *...Blaga excelează într-o portretistică savuroasă, între pasta balzaciană şi grotescul expresionist, pamfletar, caricatural, de la figura echivocă a popii Vasile, faun şi mistagog, la aceea a Malvei, a Olgăi Baba, Margăi Mureşanu, Simion Bardă şi alţii mulţi*.[4] Dar atât *realismul* de tip tradiţional, cât şi tendinţele expresioniste, mergând uneori către limi-tele extreme ale grotescului (cazul Olgăi Baba) sunt puse sub semnul spiritului meditativ al lui Axente Creangă, eroul-narator, care judecă oamenii sub spectrul istoriei, comentând istoria în funcţie de răsfrângerile pe care le are în oameni. Există, apoi, şi o tacită şi, mai rar, declarată acceptare a predes-tinării; evoluţia fiecăruia devine, astfel, o probă edificatoare în procesul ce poate fi intentat unei istorii care, ieşind din tiparele tradiţionale ale omenescului, nemaiavând alt obiect decât instaurarea cu orice preţ a dogmei, se autodiscreditează.

Regimul personajelor este impus, aşadar, în primul rând, de reflectarea lor în conştiinţa eroului-narator. Mai mult, poate decât prezenţele episodice, acest principiu este ilustrat de cele câteva personaje care capătă extensie în structrura romanului, în special cele două femei care intrvin în biografia lui Axente Creangă (Octavia Olteanu şi Ana Rareş) şi evident, *dublul* său, filosoful Leonte Pătraşcu. Dacă *montajul* secvenţelor narative, funcţionarea portretisticii şi *subordonarea* ei unei teme fundamentale a romanului modern – raporturile individului uman cu istoria – ne permiteau să observăm, depăşind nivelul pur memorialistic, o primă treaptă a elaborării, aceste trei personaje ne obligă, oricât s-ar încăpăţâna punctele de plecare reale să ne *deturneze* atenţia, să păşim hotărât într-o lectură care să ţină seama de convenţiile specifice ficţiunii.

Chiar şi la o privire sumară, putem constata că planului istoriei i se opune, în biografia lui Axente Creangă, planul erosului. E, desigur, o divizare schematică a materiei romanului

[3]Ibidem, pp. 517-526;
[4] Zaciu, Mircea, *O amplă proiecţie narativă,Revista de Istorie şi Teorie Literară*, an XXXVII, nr. 1-2, 1989, p. 185.

...Octavia şi Ana Rareş sunt, după cum s-a observat, două ipostaze ale feminităţii, *Afrodita Pandemeiană* şi cea *Uraniană*. Transpunând faptele în alt plan şi preluându-le mai ales în semnificaţia lor abstractă şi simbolică, cele două femei pot fi considerate... întruchipări ale celor două tipuri de cunoaştere teoretizate de Blaga într-una din *Trilogiile* sale: cunoaşterea paradisiacă şi cunoaşterea luciferică. În orice caz, în relaţia lui Axente cu Octacia există fixare asupra *obiectului*, care este exterior, «găsit în faţă într-o totală prezenţă», iar senzaţia care primează este absenţa *problematicului*. De cealaltă parte, Ana Rareş pare a însufleţi pe deplin însuşirile cunoaşterii luciferice, şi anume, *un* ***mister*** *care de o parte se arată prin semnele sale şi de altă parte se ascunde după semnele sale*, ***riscul şi eşecul, neliniştea şi aventura***.... O asemenea apropiere între o coordonată fundamentală a gândirii filosofice a lui Blaga şi realitatea unei proze clădite pe fapte biografice poate părea neadecvătă, dar, dincolo de speculaţii, ea dă seamă... despre unitate şi coerenţă deplină care, în structura de adâncime, carcateri-zează tot ce a întreprins spirituul blagian. Este încă un motiv care ne determină să plasăm *Luntrea lui Caron* sub semnul Creaţiei, să identificăm un nucleu ideatic ce subliniază faptul trăit în structura generatoare de sens a operei de ficţiune. Şi aceasta chiar dacă... stratul memorialistic este extrem de transparent şi provoacă, inevitabil, la o lectură ***cu cheie***...

Cele două prezenţe feminine generează, poate, cele mai frumoase pagini ale cărţii. Octavia, fiinţă complicată, nu lipsită de mister feminin, dar de o feminitate provocatoare şi asiduă, dublată de o vitalitate aproape primară, închide în evoluţia Axente Creangă etapa îndoielilor asupra propriei fiinţe şi, mai ales, a încercării de a se «adapta» la noile legi ale istoriei. Soţia preotului-brodnic este, într-un fel, prelungirea în Eros a «fazei concrete» din existenţa personajului-narator, când spiritul creator e abandonat iar căutarea unui echilibru interior devine, din dorinţă difuză-necesitate imperioa-să. Atmosfera din jurul Octaviei este oarecum exotică, iar sfârşitul ei tragic, prezentat în câteva magistrale pagini bântuite de duhul marii proze fantastice (episodul trecerii lupilor cu brodul, urmat de dispariţia ciudată a femeii) nu face decât să sublinieze valenţele stranii ale acestui personaj aparent ***plat***, care dă impresia dezvăluirii totale de la început, păstrând totuşi până în final o nuanţă incontrolabilă de mister. Gradaţia bine stăpânită în care evoluează relaţia lui Axente cu Octavia este un semn clar al pătrunderii ferme în teritoriul ficţiunii româneşti, iar episodul trecerii lupilor cu brodul are un evident substrat simbolic. Elementele gândirii arhaice aduse în prim plan în această secvenţă ar merita o analiză aparte, care să stabilească multiple conexiuni. Nu este, desigur, locul cel mai potrivit pentru a o întreprinde. Să remarcăm, totuşi, că pe lângă trimiterile clare la orizontul mitologiei autohtone şi la gândirea magică (trecerea apei, lupii, oile etc.) însuşi sfârşitul Octaviei se înscrie în acel orizont poetic simbolic caracteristic mai ales teatrului lui Blaga. Dispariţia Octaviei capătă, pentru Axente, sensul unei deprinderi de contingent, al necesităţii unei străduanii către regăsirea de sine.

Ana Rareş este, categoric, prezenţa feminină cea mai complexă a romanului. De la prima sa apariţie, ea devine o aspiraţie obsedantă a eroului, pentru ca în final să întruchipeze drumul său către echilibrul interior şi către redescoperirea «existenţei creatoare». Dar, dincolo de rolul ei în constituirea celor două planuri interferente în biografia naratorului (care sunt şi temele fundamentale ale cărţii: istoria şi dragoste), secvenţele care circumscriu *trecerea* Anei Rareş prin existenţa lui Axente au o valoare extrem de importantă în configurarea stratului profund al romanului: unul de esenţă mitico-simbolică. Există, în primul rând, două scene aproape simetrice care introduc în *Luntrea lui Caron* dimensiunea simbolică; este vorba de refugiul în faţa *armatei eliberatoare*, de la începutul romanului, şi călătoria finală la Grădişte, spre *adevăratele izvoare*». Amândouă secvenţele au loc pe un plai, *adică un plan înalt, deschis, pe coamă verde de munte, scurs mulcom la vale*.[5] În prima secvenţă, oamenii se refugiază *din calea năvălitorilor*, care sunt priviţi ca expresie a glasului stepei şi a *evului de mijloc*, la o stână în jurul unei *vetre* din vârful Blidarului. Intrarea în scenariul mitic se face abia perceptibil, prin câteva detalii descriptive (în special menţionarea

punctelor de referinţă dintotdeauna -calea laptelui, Dumul robilor-dar şi aspectul de spaţiu închis, protector al stânei) şi prin replici răzleţe: *Probabil că în altă viaţă anterioară-îi spune Axente Anei-ne-am întâlnit în împrejurări la fel, Gospodarul trebuie să fie acelaşi. Nu-ţi aminteşti? Uite vatra. Şi flăcările. Aceleaşi ca şi atunci*. Se mai observă că drumul până pe coama Blidarului este ultima etapă dintr-un refugiu care cunoaşte trepte succesive: mai întâi de la Cluj la Sibiu, apoi de la Sibiu la Căpâlna (de la oraş la sat) şi, în sfârşit, din obştea satului într-un loc aflat la un stadiu purificat al existenţei umane. Se reface astfel, în sens invers, întreaga evoluţie a societăţii omeneşti, până la *ieşirea din timp* prin recuperarea stadiului originar. Această regresiune apare ca unică modalitate de a înfrunta anomalia istoriei. Retras în vecinătatea stelelor, adică în matricea spirituală a poporului român, Axente Creangă se cufundă în Istorie: *Mă simţii din nou transpus în vremuri de matriarhat sau şi mai vechi*. Din acest loc privilegiat, evenimentele zilei sunt judecate în semnificaţia lor ultimă: sosirea *armatei eliberatoare* e pusă în analogie cu *barbaria mileniului*, cu *năvălirile asiate*. O replică zguduitoare a ciobanului de la stână reinstaurează istoria în datele ei concrete: *Începe vreme grea pentru domni*.... Nu e vorba de pre-moniţie, desigur; e doar acea judecată limpede a omului simplu, pornită dintr-o ordine spirituală perfectă, dintr-un echilibru interior în acord cu marile mişcări ale cosmosului.

Această secvenţă de la începutul romanului deschide drumul unei lecturi care nu poate pierde din vedere o componentă simbolică, fie ea şi subiacentă. Pe parcursul naraţiunii, elementele mitice revin, când şi când, în prim plan, conferind comentariului asupra faptelor mai multă adâncime. Un asemenea moment este, între altele, episodul care relatează viaţa brodnicilor de pe Mureş. Faptul că părintele Vasile este comparat cu miticul Caron, nu ţine, evident doar de o similitudine exterioară, ci închide într-un nucleu semnificaţii răsfrânte atât asupra existenţei lui Axente cât şi asupra transformărilor din societatea românească: e vorba şi într-un caz şi în celălalt de trecerea dintr-o lume în alta, dintr-o zodie a speranţei şi a omenescului într-una a dogmei şi a lipsei oricărui orizont. Iar faptul că trecerea e pusă pe seama unui preot nu este, iarăşi întâmplător, ci se înscrie în aceeaşi tendinţă de a adânci sensul faptelor prin relevarea rădăcinilor ascunse.

Dacă urmăm linia unei lecturi marcate şi de trimiterile spre câmpul simbolic, finalul devine cu atât mai relevant. Călătoria întreprinsă de Ana şi Axente la Grădişte închide în ea un sens major, care depăşeşte cu mult simpla traumă erotică. Să nu uităm, în primul rând, etapa anterioară a relaţiei celor doi, desfăşurată la Căpâlna. Acolo, într-un nou Paradis (şi chiar trăind în spirit o existenţă paradisiacă), Axente îşi redescoperă «existenţa creatoare» cu ajutorul Anei, care întruchipează aici însuşi Principiul feminin. Drumul spre Grădişte (spre *adevăratele izvoare*) echivalează atât cu o ascensiune spre zonele înalte ale spiritului, cât şi cu o coborâre în zorii istoriei. Spaţiul privilegiat îşi pune din nou pecetea, ca şi în scena de la început, asupra Timpului, anulându-i cursul. Pentru Axente Creangă e momentul unei apoteoze: acordul deplin cu spaţiul şi timpul, împreună cu prezenţa dragostei în cea mai înaltă aspiraţie a sa îl duc spre creaţie, la regăsirea totală a sinelui. Şi-n ascensiunea pe culmile Grădiştei, coincidentă cu o coborâre în timp (ca şi refugiul pe vârful Blidarului) putem identifica acelaşi duh al spaţiului mioritic, sintetizat aici în însăşi fiinţa regăsită a eroului-narator. *De fapt, orizontul spaţial al inconştientului şi sentimentul destinului le socotim aspecte ale unui complex organic sau elemente, care din momentul nunţii lor, fac împreună un elastic, dar în fond inalterabil, cristal*.[5]

Poate că expresia cea mai elocventă a spiritului în care a fost scris romanul (ca proces de elaborare pe baza unor puncte de referinţă în realitate) îl constituie figura filosofului Leonte Pătraşcu, ***geamănul*** *naratorului. Această separare realizată de Blaga între cele două aspecte fundamentale ale spiritului său îşi va fi având, desigur, multiple explicaţii,*

[5] Blaga, Lucian, *Spaţiul mioritic,* în *Opere*, 9, Editura Minerva, Bucureşti, 1985,pp. 191-196.

cu atât mai mult cu cât opera blagiană e un întreg care a oferit totdeauna exegeţilor ocazia de a sesiza interferenţele de substanţă între poezie şi filosofie. Ceea ce interesează deocamdată este nu atât motivaţia exterioară a acestei ***scindări****, ţinând de geneza romanului, ci consecinţele ei asupra textului. Leonte Pătraşcu este conştiinţa lucidă a istoriei; el încearcă să descopere, prin cugetare, un sens noilor evenimente. Faptul că «şi-a pirdut destinul» trebuie interpretat în conotaţiile sale cele mai ample prin prisma rosturilor sale de cugetător. Moartea sa în Râpile Roşii reprezintă, poate, cel mai acut protest social din tot romanul. Anularea fiinţei cugetătorului prin cufundare în geologic echivalează cu reducerea la nefiinţă, în cadrele noii ordini sociale, a cugetării însăşi. De acolo, din adâncurile inerente ale materiei, cugetarea nu poate renaşte decât reluând totul de la capăt, de la* ***adevăratele izvoare****. Poate părea ciudat, dar destinele lui Axente Creangă şi Leonte Pătraşcu, atât de diferite la suprafaţă, se regăsesc în acest drum către izvoare, în efortul lor de a recupera marile origini ale spiritului. Sinucuderea Filosofului şi regăsirea de sine prin dragostea Poetului sunt, fiecare în parte, justificate, ca două forme distincte de a se abstrage, de a refuza o istorie care, negând creaţia şi valorile spiritului, neagă însăşi viaţa*.(Mircea Vasilescu)

Tema romanului

Nu este greu să observăm că prozatorul Blaga se îndepărtează treptat de literatura documentară proiectând personaje şi organizând o desfăşurare epică în care regăsim constantele universului său fundamental care este de esenţă lirică: Tăcerea, Somnul, Iubirea, Lacrima, Tristeţea, Veşnicia. Muntele, apa, vegetalul aparţin unei mitologii personale. Adevărul trebuie să fie unul expresiv, simbolurile şi miturile, în consecinţă, fiind mai adevărate decât realitatea. La Blaga mitul participă într-o mare măsură la constituirea operei. Arca, Potopul, Parastasul, Caron Brodnicul, configurează mitul *lumii-poveste*, a cărei exemplaritate ţine de firesc, fiind total opusă dezordinii sociale. Sensibili-tatea şi deschiderea la cosmic sunt trăsături definitorii ale artei lui Blaga.

Desigur, agresiunea bântuie în paginile romanului, ... chemând în minte ofensiva universului concentraţionar. Însă făcându-ne să auzim strigătele fiinţei ameninţate şi pasul crunt al destinului, Luntrea lui Caron se împărtăşeşte totuşi dintr-o anume libertate imprevizibilă şi visătoare. Este disponibilitatea interioară spre dragoste. Spiritualitatea caldă a răsăritului, lumina blândă a Albei alimentează fervoarea pasiunii mature. Iubirea este completă consumându-se între senzualitatea Octaviei şi spiritualitatea Anei.[6]

Petre Răileanu consideră că *romanul inedit al lui Lucian Blaga se numără printre primele proze care radiografiază instalarea comunismului în România la jumătatea deceniului V. [...]Naraţiunea autobiografică uzează de o minimă convenţie a romantismului: scindarea persona-lităţii autorului în cele două personaje gemene: profesorul universitar Axente Creangă care este şi naratorul, şi filosoful, profesor universitar şi el, Leonte Pătraşcu.*

Cel din urmă, simţind că ***şi-a pierdut destinul****, se sinucide în locul numit Râpile Roşii; poetul Axente Creangă îşi caută o cale de mântuire prin desprinderea de istorie*.

Refuzul istoriei este justificat deoarece, cum am mai precizat, aceasta neagă însăşi viaţa, simbolizată prin creaţie şi valori spirituale.

Luntrea lui Caron – creaţie romanească

Este destul de dificilă o încercare de a fixa Luntrea lui Caron într-o tipologie a creaţiei romaneşti. Prin tematică, prin surprinderea pe viu a ***pulsului*** *anilor 50, el ne apare astăzi înrudit cu câteva dintre cărţile fundamentale ale literaturii contemporane legate de* ***obsedantul deceniu****.*

Evenimentele, retrăite frenetic, deplasează accentele spre reexaminarea momentelor

[6] Firan, Florea, Popa, Constantin M., *Lucian Blaga*, Editura Macedonschi, Craiova,1992, pp. 69-70.

cu dure-roase repercusiuni ideologice, politice, sociale, spirituale. Din acest punct de vedere, prin necruţă-toarea denunţare, uneori premonitorie, a dictaturii comuniste, Luntrea lui Caron ar fi inaugurat literatura protestatară la noi, cap de serie, prefigurând *Biserica Neagră, Cel mai iubit dintre pământ-teni, Schimbarea la faţă, Gherla*.

Ca modalităţi narative, folosirea persoanei I, fluxul confesiv, inserarea documentului personal în text permit conexiuni cu o întreagă tradiţie interbelică. Funcţionarea, chiar subconştientă, a unor modele literare universale începând cu proza romantică germană şi sfârşind cu Thomas Mann, poate fi şi ea invocată. Există, apoi, în ***Luntrea lui Caron*** un orizont foarte larg de probleme (câte poate cuprinde o existenţă) şi o gamă consistentă de tonalităţi stilistice de la eseul social cu subtext epic, trecând prin pamflet şi ***reportaj***, până la tehnicile clasice ale romanului realist. Cât despre filonul memorialistic, el formează una din coordonatele prozei moderne (chiar dacă integrat într-o ***pastă*** narativă de altă factură). Sub acest raport, *Luntrea lui Caron* nu este departe de ceea ce critica literară numeşte astăzi *roman total*.

Fără a încheia deci, cu o judecată de ansamblu, limitându-ne la reperele de lectură expuse anterior, să remarcăm, în final, că recuperarea acestui roman are o dublă semnificaţie: restituit istoriei literare, el este *în egală măsură reintegrat conştiinţei româneşti*. (Mircea Vasilescu)

Blaga e azi statuie... E bronzul turnat de Romul Ladea şi care veghează la poalele Feleacului şi la hotarul din Lancrăm. Probabil, sculptorul a simţit că lui Blaga i se potrivea bronzul, nu marmura. [...] *Ca pământul, bronzul vrea să exprime prin tăcerea lui, acel mesaj inefabil care «ţine loc de cuvânt». Avatarurile analizei, ale înţelegerii şi evaluării operei au început, desigur, cu multe decenii în urmă. Poetul şi gânditorul a cărui biografie e un lung şi sinuos periplu european adună în pânzele corăbiei sale, ca Ulisse, vânturi din multe răspântii, dar absolut toate îl împing spre pământul stabil şi puternic al patriei natale*.[7]

Lucian Blaga a trăit toate neliniştile existenţiale ale modernilor, agravate la el de un fond melancolic nativ, şi a găsit mereu salvarea în sentimentul cu care descoperise lumea, întâia lui lume, a naturii şi a satului, dar şi în cultură şi istorie. Sensibil de la început la una şi la cealaltă, le-a «redus» la un sens fundamental, în care a proiectat propriile lui valori şi aspiraţii, şi le-a privit apoi din perspectiva acestui sens: cultura şi istori sunt mărturiile existenţei omului, dovezile puterii creatoare prin care el triumfă asupra neantului şi ale permanenţei lui.

*Acesta este mesajul operei lui Blaga, implicat în toate scrierile, formulat în propoziţii cu caracter axiomatic(**destinul omului este creaţia**), fixat în poeme de autodefinire*:

S-a întâmplat să port cândva făclia
din vale-n deal, din noapte-n zi,
pe drumuri ce mereu vor fi,
călăuzindu-vă până la pragul
unde-n azur domneşte măreţia.
S-a întâmplat să cânt prin vreme pământească,
tot ce-i înalt, tot ce-i frumos,
tot ce ieşi ca din tiparniţă cerească.

(Prolog)[8]

Un mesaj al lumii şi al creaţiei, care rezumă una din cele mai reprezentative opere ale literaturii române şi hotărăşte destinul în posteritate al autorului ei.[9]

În dubla sa calitate, de poet şi filosof, Blaga rămâne o prezenţă unică, în istoria spiritualităţii româneşti. Sub trecerea anilor, geniul său câştigă mereu noi valenţe şi

[7]Vaida, Mircea, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1982, pp. 313-318;
[8] Blaga, Lucian, *Poezii (Cântecul focului),* Editura Minerva, 1986, Bucureşti, p. 217;
[9]George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga,* Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 392.

adâncimi. E acum rândul operei sale să parcurgă un drum de fluviu. Semnale ne vin neîncetat dinspre ea, vestind că drumul continuă.[10]

BIBLIOGRAPHY

[1] Blaga, Lucian, *Luntrea lui Caron*, Ediţie îngrijită şi stabilire text de Dorli Blaga şi Mircea Vasilescu, şi notă de Dorli Blaga, Editura Humanitas, Bucureşti,1990;

[2] Blaga, Lucian, *Poezii (Cântecul focului),* Editura Minerva, 1986, Bucureşti;

[3] Blaga, Lucian, *Spaţiul mioritic,* în *Opere*, 9, Editura Minerva, 1985, Bucureşti;

[4] Firan, Florea, Popa, Constantin M., *Lucian Blaga*, Editura Macedonschi, Craiova;

[5] Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga,* Editura Minerva, Bucureşti, 1976;

[6] Vaida, Mircea, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1982;

[7] Zaciu, Mircea, *O amplă proiecţie narativă,Revista de Istorie şi Teorie Literară*, an XXXVII, nr. 1-2, 1989.

[10] Vaida, Mircea, *Pe urmele lui Lucian Blaga,* Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1982, pp. 313-318;

LIMINAL EXPERIENCE AND THE EXILE IN THE WRITINGS OF PANAIT ISTRATI

Lucia-Maria Chitul (Mocanu)
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The concept of liminal (lat. limen = ,,verge'' and en. liminal) appears for the first time at the French etnographer Arnold Van Gennep, who speaks in his famous book ,,The Rites of Passage'' (1909), about the notion of ,,liminal period''. Through this, the author understands a median stage, of transition, within a ritual. A. V. Gennep defines the concept of limit as an oscillation, or rather a suspension, between two worlds. A special case is represented by Panait Istrati whose permanent oscillation, not between two worlds, not between two cultures, but between his hometown of Brăila and the rest of the world, brings him the fame of Romanian vagabond. As Mircea Iorgulescu also points out, Istrati is everywhere in transit, a bewildered Ulysses who lost his Ithaca, having temporary occupations only to survive, a perpetual excluded. He does not settle anywhere, does not take root, his life is a permanent movement, an expression of pure liberty. It is noticed at Istrati an acute discord between him and the world, a problematic character, everywhere an undesirable one, typologically belonging to Hamlet's doomed family.

Keywords: liminal, transition, exile, liberty, revolt

Conceptul de *liminal* apare pentru prima oară la etnograful francez Arnold Van Gennep, care vorbeşte, în celebra sa carte ,,Les rites de passage'' (1909), despre noţiunea de ,,perioadă liminală'', ca aparţinând domeniului antropologiei culturale. Prin această noţiune, autorul înţelege o etapă mediană, de *tranziţie*, din cadrul unui ritual.

În ,,Marele Dicţionar de Neologisme'' (2000), adjectivul *liminal* este definit astfel: ,,Liminal, -ă adj. care se situează la o limită sau la un prag senzorial''.

Etimologic, termenul este de origine latină (*limen* =,,prag'') şi pătrunde în limba română din limba franceză (fr. *liminal*).

În ,,Introducere'' la ,,Le Folklore du Dauphine'' (1932), A.V.Gennep vorbeşte despre prezenţa ritualurilor magice, sacre, atât în comunităţile arhaice cât şi în cele civilizate: ,,...în toată lumea şi în toate civilizaţiile, de la cele mai primitive până la cele mai evoluate, orice schimbare de loc, de situaţie socială, (...), orice inovaţie şi foarte adesea chiar orice modificare este însoţită (...) de rituri (...), care urmează întotdeauna aceeaşi ordine şi constituie schema-tip a riturilor de trecere''. Iar trecerea individului de la o structură socială la alta, de la o condiţie existenţială la alta, ,,nu poate avea loc fără un stagiu intermediar''. Bazele acestei ideologii se regăsesc în dihotomia fundamentală sacru/profan, funcţională la nivelul oricărui tip de mentalitate. În acest sens, autorul remarcă faptul că în societăţile ,,semi-civilizate'' dimensiunea sacrului predomină în faţa celei profane, sacrul marcând fiecare etapă din existenţa individului şi amplificându-se mai ales în perioadele de tranzit, marcate prin ceremonii magico-religioase.

A.V.Gennep defineşte conceptul de *limită* ca fiind o *pendulare*, sau mai bine zis o *suspendare*, între două lumi: ,,Din punct de vedere material şi magico-religios, oricine trece de la un teritoriu la altul se află pentru un timp, mai mult sau mai puţin îndelungat, într-o situaţie specială: el pluteşte între două lumi. Această situaţie am denumit-o eu *limită*. (...) limita, ideală şi materială totodată, se regăseşte mai mult sau mai puţin evidenţiată, în toate

ceremoniile care însoțesc trecerea de la o situație magico-religioasă sau socială la alta'' (p. 27-28).

În a doua jumătate a sec. al XX-lea, antropologul britanic Victor Turner preia de la A.V. Gennep conceptul de ,,liminalitate'' și îi extide aplicabilitatea în zone ale cunoașterii aflate dincolo de domeniul antropologiei. Din studiul său ,,Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage'' (din vol. ,,The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual'', 1967), reiese faptul că individul aflat într-o *etapă liminală* are parte de un *statut social ambiguu*, difuz, pentru că liminalitatea, prin natura sa tranzitorie, destramă orice structură ordonată preexistentă. Turner consideră că ,,liminalii'' sunt ființe ,,impure''și deci ,,periculoase'' în raport cu celelalte persoane care au o poziție bine definită în societatea respectivă: ei sunt persoane aflate ,,nici aici, nici acolo, ei sunt între-și-între pozițiile stabilite și rânduite de lege, datină, convenție și ceremonie''.

Se poate vorbi de două tipuri de liminalitate: ,,liminalitate reflexivă'' și ,,liminalitate tranzitivă''. Primul tip caracterizează traseul ritualic al neofitului care în perioada liminală este *circular* și *reiterativ*, ,,...acesta reîntorcându-se în etapa postliminală – deși cu un alt statut- la structura socială din care s-a desprins în decursul inițierii'', specifică Mihai Ion în ,,Liminalitate și exil: literatura diasporei românești din spațiul cultural american'', Ed. Casa Cărții de Știință, 2013

(p. 52).

Al doilea tip de liminalitate, cea *tranzitivă*, caracterizează un traseu ritualic *liniar* și *ireversibil*: după Mihai Ion, aici s-ar putea încadra ,,existența în exil''; exilatul/emigrantul parcurge un traseu ,,cu sens unic'' (Sorin Alexandrescu): ,,Din această perspectivă, exilatul este sortit să rămână blocat în propria sa liminalitate, suspendat între două culturi. (...) Pe măsură ce se familiarizează cu ambientul cultural al spațiului de adopție, acesta se deplasează într-o poziție liminală, parte a societății-gazdă într-o oarecare măsură, dar niciodată pe deplin asimilat''.

Din punct de vedere etimologic, termenul *exil* provine din lat. *Exilum* și pătrunde la noi pe filieră franceză (fr. *Exil*).

În sens denotativ, după ,,Noul Dicționar Explicativ al Limbii române'' (NODEX), din 2002, versiunea online, cuvântul *exil* beneficiază de o arie semantică mai restrânsă, în sensul că i se atribuie doar o cauzalitate politică: ,,Exil ~uri, s. n. 1) Măsură represivă constând în expulzarea din țară sau din locul de trai a unei persoane care s-a făcut vinovată față de stat; expulzare; deportare; surghiun. 2) Situație a unei persoane supuse unei asemenea măsuri represive. 3) Plecare benevolă a unei persoane din propria țară (de regulă, din motive politice)''.

În ,,Dicționarul Explicativ al Limbii Române din 2009'' (DEX '09), tot versiunea online, termenul în discuție comportă nuanțe noi: ,,Exil, exiluri, s. n. 1. (În unele state) Pedeapsă, îndeosebi cu caracter politic, constând în obligarea unei persoane de a părăsi țara al cărei cetățean este; surghiun. ♦ Părăsire voluntară sau impusă, a țării de baștină din motive politice, religioase sau economice. 2. Situație în care se găsește o persoană exilată''.

Prin diversificarea cauzelor exilului, acest concept e pus frecvent în relație cu alți doi termeni, înrudiți semantic: *emigrație* și *diasporă*.

În comparație cu ceilalți artiști (de exemplu, artiștii plastici, muzicienii etc.), scriitorii sunt cei mai puțin privilegiați în condiția de exilați, pentru că pentru ei exilul și pierderea limbii native pot fi devastatoare.

Sorin Alexandrescu schițează profilul psihologic al (e/i)migrantului, văzut ca un personaj de ,,falie'', de ,,interstițiu'', condamnat să penduleze continuu între polii a două spații/culturi diametral opuse: una de origine și cealaltă de adopție.

Dramatic pentru mulți scriitori, exilul a dat naștere, paradoxal, unora dintre cele mai importante opere literare din istorie.

Un *caz* aparte îl reprezintă Panait Istrati, a cărui permanentă pendulare, nu între două lumi, nu între două culturi, ci între Brăila natală şi restul lumii (de la Bucureşti, Giurgiu, Sinaia, Constanţa în Egipt, Italia, Jaffa, Beirut, Damasc, Grecia, Elveţia, Franţa, Liban, Rusia sovietică etc.), i-a adus faima de *vagabond român*, *hoinar din Balcani*, *Gorki balcanic* etc.

După cum remarca şi Mircea Iorgulescu, Istrati este pretutindeni *în trecere*, un vagabond, un Ulise năuc care şi-a pierdut Ithaca, având îndeletniciri provizorii doar pentru a-şi duce traiul de pe o zi pe alta, un *exclus perpetuu*. Pentru că el nu se fixează nicăieri, nu prinde rădăcini, viaţa sa este o permanentă deplasare, expresie a *libertăţii* pure.

Din acest punct de vedere, se poate afirma că Istrati se integrează atât într-o ,,liminalitate reflexivă'', circulară, cât şi în ,,liminalitatea tranzitivă'', liniară. Până în anul în care se va apuca serios de scris, 1922, existenţa lui Istrati se caracterizează de nestatornicie, dezordine, instabilitate, rătăcind de colo-colo, extinzându-şi treptat aria hoinărelilor: de exemplu, va străbate de mai multe ori bazinul mediteranean de răsărit; aproximativ două decenii şi jumătate de vagabondaj neobosit; el pleacă pentru a se întoarce şi se întoarce pentru a pleca din nou; şi de fiecare dată când pleacă, va trebui să-şi înfrângă iubirea filială, îndurerându-şi mama din nou şi din nou, fapt care va face să se instaleze în fiinţa sa o acută conştiinţă a culpabilităţii. Abia din 1922, când, încurajat de scrisorile lui Romain Rolland, începe să scrie literatură, va locui la Paris o perioadă, axându-se pe scris; iar călătoriile pe care le va face vor fi mai rare şi în interes cultural sau politic (în Grecia, URSS); în această perioadă, s-ar putea vorbi de o ,,liminalitate tranzitivă'' la Istrati.

În toamna anului 1929, în urma călătoriei în Uniunea Sovietică, publică o carte despre impresiile avute, ,,Confession pour les vaincus'', carte care şochează şi care va fi interzisă la noi de către regimul comunist. Această publicaţie atrage declanşarea unei aspre campanii de presă împotriva lui, urmărind efectiv eliminarea autorului, atât în plan artistic, cât şi etic sau politic, în conformitate cu o adevărată *strategie a minciunii* (după studiul documentar al lui Jean-Marie Goulemot, *Strategie du mensonge*, în *L'Arc*, nr. 86-87, 1983). Abia către sfârşitul anilor '60, se reeditează la noi primele volume care l-au făcut altădată faimos: *Chira Chiralina*, *Moş Anghel*, *Codin*.

Se remarcă la Istrati un *dezacord* acut între *el* şi *lume* şi tot Mircea Iorgulescu vede în el un personaj *problematic*, pretutindeni un indezirabil, aparţinând tipologic *familiei blestemate* a lui Hamlet. Pentru că Istrati nu acceptă laşitatea acestei lumi şi, asemenea prinţului danez, forţează lumea să-şi recunoască propria mizerie. Şi aceasta prin intermediul artei sale: prin literatura sa fundamental *tragică*.

Văzând în *revoltă* şi *lectură* coordonatele esenţiale ale existenţei lui Istrati, M.Iorgulescu este de părere că ,,personajul simbolic reprezentativ" pentru acesta este Hamlet, ,,melancolicul prinţ cu cartea în mână revoltat împotriva putreziciunii lumii" (p. 81).

De acest statut de exilat, de marginalizat, beneficiază şi oamenii de care se apropie Istrati şi care vor deveni personaje în opera lui, figuri aparte, *ieşite din comun*: de exemplu, grecul *Căpitan* Mavromati, plăcintarul albanez Nicola, servitorul rus Mihail, revoluţionarul socialist Ştefan Gheorghiu, marinarul Sotir etc. Toate aceste personaje se găsesc la *graniţa* societăţii, fiind fie *marginali*, fie *străini*, aşa cum remarca şi M. Iorgulescu, referindu-se la *fraternizarea în suferinţă* a lui Istrati cu aceste fiinţe: ,,Simţindu-se el însuşi străin, având (...) o dureroasă conştiinţă a propriei marginalităţi, Istrati se solidarizează aproape spontan cu cei pe care îi consideră *fraţii* săi – de suferinţă, de izolare, de năzuinţe, de căutări" (p. 96).

De fapt, *hoinarul* Istrati este *cititorul* Istrati, pentru că toate rătăcirile lui prin lume sunt asemenea incursiunii în labirintul cărţii magice, care este Dicţionarul. Călătoria nu are nici final, nici punct culminant, se poate încheia oriunde şi oricând, dar în acelaşi timp poate dura la infinit. Dacă hoinărelile lui se încheie printr-o revenire la punctul iniţial, aceasta este numai pentru a fi reîncepute, iar şi iar, separându-l de lumea exterioară şi refuzându-i cetăţenia. Peste tot el este un intrus, un *exilat*, dar care îşi construieşte, prin *scris*, o lume a sa,

un univers compensatoriu. Lectura devine pentru el o necesitate vitală, o formă de libertate: ,,Citind, adolescentul Istrati cucerește o autentică *lume nouă*, pentru ceilalți fie inaccesibilă, fie inexistentă: lumea cărților este America lui'', notează Mircea Iorgulescu în studiul *Celălalt Istrati*, Ed. Polirom, Iași, 2004 (p. 85).

Fiind liber de orice constrângere, el nu devine *altul* sau alții, false identități care să-i submineze adevăratul eu. Își păstrează nealterată starea de copil, de inocență și chiar va aduce, în una din confesiuni, un elogiu vârstei purității, văzând în copil un revoluționar: ,,Orice copil este un revoluționar. Prin el, legile firii se reînnoiesc și calcă în picioare tot ceea ce omul matur a ridicat împotriva lor: morală, prejudecăți, calcule, interese meschine''. De aici *eroismul* lui: a fi mereu același, el însuși.

Așa cum susține și Jose Ortega Y Gasset în ale sale ,,Meditații despre Don Quijote'' (traducere în limba română de Andrei Ionescu, Ed. Univers, 1973), originalitatea cea mai profundă a ființei umane este dată de eroismul său, curajul de a fi ea însăși; nesupus rutinei și obișnuințelor, fiecare mișcare a eroului aduce mereu ceva nou, inventează *un nou gest*. Și aceasta duce, inevitabil, la asumarea unei vieți fără compromis, în care va sacrifica în mod dureros și perpetuu acea parte omenească, tributară materiei: ,,Fiindcă a fi erou înseamnă a fi tu, a fi tu însuți. (...) Viața lui este o perpetuă rezistență la obișnuință și la rutină. (...) O astfel de viață este o permanentă durere, o sfâșiere constantă a acelei părți din el însuși supusă obiceiului, prizonieră a materiei''.

În secolul XX, supranumit de Albert Camus *secolul fricii*, Panait Istrati este unul din puținii scriitori cărora nu le-a fost frică, fiind una din marile conștiințe literare ale epocii lui. *Biografia* și *opera* sa *literară* sunt iluminate de *cultul libertății* și scriitorul însuși se autodefinește ca fiind adevăratul *revoltat* al secolului său, asumându-și rolul ingrat de pionier în denunțarea lucidă a decăderii morale, fapt ilustrat mai ales în publicistica sa. Exemple în acest sens stau o serie de articole-pamflet scrise fie la adresa prim-ministrului (în *Premierului*, ,,România muncitoare", an V, seria a II-a, nr.47, 13 august 1909), fie despre cazul mitropolitului Athanasie Mironescu, acuzat de plagiat și imoralitate (în *Scandalul bisericesc. Desfrâu și decadență*, ,,România muncitoare", an VI, seria a II-a, nr. 21, 20 mai 1910).

S-a spus despre publicistica lui Istrati că este prea subiectivă, prea sentimentală, prea agresivă, fapt care-l determină pe Mircea Iorgulescu să-i explice resorturile cele mai adânci: ,,Este o publicistică a țipătului indignat, alimentată de o energie a disperării. Sarcastică adesea, rămâne însă întotdeauna o expresie a suferinței provocate de agresiunea absurdului și a grotescului devenite obișnuințe, prin acceptare placidă și prin instituționalizare" (p. 146); ,,marea obsesie a publicisticii lui Istrati" este degradarea ființei umane, nu doar fizică, ci mai ales spirituală, ceea ce face din toată publicistica lui ,,un strigăt de revoltă împotriva ororilor lumii" (p. 158).

Încă din tinerețe, Istrati vede în *scris* ,,o îndeletnicire *sacră*, sustrasă banalității" (M. Iorgulescu), ziaristul ,,cinstit" supunându-se unui destin eroic, făcând astfel din scris o *ascensiune*, o înălțare, după cum singur o mărturisește scriitorul în articolul ,,Păreri libere. *Facla* la pușcărie?" (în ,,România muncitoare", an VIII, seria a II-a, nr. 69, 6 septembrie 1912): ,,Pușcăria pentru ziaristul cinstit e arcul de triumf al acestor Napoleoni ai condeiului".

La Istrati, *biografia* și *literatura* lasă impresia că se suprapun: pentru unii, autorul apare fie ca scriitor fără biografie, fie ca simplu om care își povestește viața zbuciumată și aventuroasă, pentru alții. Astfel, autorului pare să-i ia locul personajul descris, iar biograficul să fie absorbit de ficțiune. Istrati inventează un personaj, pe Adrian Zografi, cu ajutorul căruia avem acces la experiențele trăite, dar se păstrează în același timp și dimensiunea naratorului omniscient. De aici, distanța dintre faptul trăit și faptul povestirii, dintre biografie și literatură.

După Mircea Iorgulescu, (auto)biograficul la Istrati este organizat și adaptat în funcție de legile ficțiunii, pentru că literatura devine o salvare pentru el, o evadare a sa din biografie. Inadaptatul, învinsul din viața reală își găsește refugiul în *scris*, pentru că atunci când scrie, el nu mai este un înfrânt, ci mai degrabă un *om revoltat*: ,,Revolta lui este și la propriu o *ridicare*" (p. 148). Revolta este energia care-l însuflețește, iar singura voce de care ascultă este aceea a inimii, de aici libertatea incontestabilă pe care o respiră creația sa.

Scrisorile sale către Romain Rolland, cele câteva interviuri și evocări, precum și două povestiri autobiografice (*La stăpân* și *,,Căpitan'' Mavromati*, scrise și publicate mai întâi în limba română, 1925) ne dau informații despre perioada adolescentină a vieții sale și scot în relief câteva personaje de care Istrati va fi atras irezistibil toată viața: acei *învinși ai soartei,* al căror suflet a rămas nepervertit de suferință și mizerie. Iată două exemple: *Moche Cazatoura*, un bătrân zdrențăros de la crâșma lui Kir Leonida; ,,Căpitan'' Mavromati, un nenorocit care trăia din pomana patronului și de la care tânărul Istrati va învăța grecește, acesta dăruindu-i adolescentului o carte magică, *Dicționarul universal al limbii române*, de Lazăr Șăineanu, un dar vrăjit, fermecător, prin intermediul căruia va pătrunde în lumea fascinantă a lecturii. Astfel pentru el, *cititul* și *scrisul* aparțin domeniului sacralității, prin ele având acces la un *timp magic* și la un *spațiu sacru, matricial*: ,,*Ispita scrisului* se naște din *plăcerea lecturii*.(...) Pentru el *cititul însuși* echivalează cu un *act de creație*, provoacă o trăire intensă, însemnă o *adorare*'' (M. Iorgulescu, pag.160). De multe ori, ,,autodidactul'' Istrati sacrifică totul lecturii: ,,M-am lipsit de pâine nu pentru a cumpăra o carte, ci pentru a putea citi și a visa la farmecul său''; altădată, aflându-se în Egipt la Alexandria (1907), Istrati își cumpără, cu ultimii bani pe care-i are, o carte (*Învierea*, de Tolstoi), nemaiavând cu ce să-și închirieze o cameră pentru a înnopta și fiind nevoit să hoinărească toată noaptea pe străzi, citind la lumina felinarelor: ,,Terminai cartea și într-un avânt de furie desfrânată, o cuprinsei în mâini ca pe căpșorul unei ființe iubite, îmi afundai privirea în strălucirea frumuseții sale și cu pârjol în inimă (...), îi strigai: --Copil neprețuit, vezi cât rău îmi faci? Oare nu-mi vei înșela speranțele?''(confesiune evocată de Romain Rolland în *Prefața* la *Chira Chiralina*), episod care amintește de imaginea țăranului Ion al Glanetașului, în aceeași relație pasională, aproape erotică, pe care acesta o are cu pământul.

Deși citește tot ce-i cade în mână, fără selecție, Istrati are acces la marile opere ale celor mai însemnați scriitori ai umanității: Tolstoi, Dostoievski, Schopenhauer, Balzac, Shakespeare etc., creându-și o lume a visurilor lui, în care evadează, se autoexilează. Dar el nu devine, asemenea lui Don Quijote, prizonierul acestui spațiu compensatoriu, pierzându-și identitatea propriei ființe, ci, din contră, ,,conștiința i se trezește datorită'' lecturii și prin lectură: ,,Nu va substitui ficțiunea realității și nu va confunda morile de vânt cu niște uriași sau prostituatele cu niște prințese. Din contră: cărțile îl ajută să vadă mai bine și mai exact realitatea. Să vadă și să înțeleagă. Nu îl îndepărtează, așadar, ci îl apropie de lume'', va conchide criticul M. Iorgulescu (p. 86).

Istrati susține că nu este *scriitor de meserie* și nici nu-și dorește să devină, nefiind motivat de diverse interese meschine, profanatoare, pentru că adevărata literatură este pentru el un *spațiu sacru*. Atât în publicistica lui, cât și în literatură, el nu este un adept al scrisului frumos, metaforic, al imaginilor artistice, după cum remarca și M. Iorgulescu: ,,mai mult decât de *frumusețea* expresiei, este obsedat de *adevărul* acesteia. El nu e un *literator*, un *meseriaș alscrisului de închiriat*, nu este un *profesionist* care își valorifică aptitudinile și îndemânarea" (p. 158).

Istrati însuși declară într-un interviu acordat lui Frédéric Lefèvre (în ,,Les Nouvelles Littéraires", 23 febr. 1929): ,,eu nu concep să devină o profesiune ceea ce este de domeniul credinței".

Criticul Garabet Ibrăileanu (în *Studii literare*, Cartea Românească, București, 1930, pp. 131-134) vede în ,,lipsa lui totală de *literaturism*" o *calitate esențială* a scriitorului, fapt

care contribuie la succesul pe care-l are opera sa asupra publicului francez: ,,pentru un asemenea public, literatura d-lui Istrati trebuia să fie ceea ce e un colț de natură rustic pentru un citadin deprins cu parcurile stilizate". Literatura franceză este considerată de critic *cea mai artistică* și, totodată, ,,*cea mai literaturistă* din lume, grație culturii literare intense a elitei franceze, din care se recrutează scriitorii și publicul competent".

La rândul său, vorbind despre *Chira Chiralina*, Tudor Vianu observa că la Istrati ,,darul povestirii este, în adevăr, principala sa caracteristică" și autenticitatea operei sale provine chiar din experiența de viață trăită *direct* de către personajul-narator: *„Transcrierea literară* se acoperă perfect cu *viața transcrisă*, o urmărește credincios în mișcarea ei de înaintare și n-are voie s-o prelucreze pentru a-i smulge un accent mai patetic, pentru că ea însăși este plină de energia, căldura și patosul lucrurilor cu adevărat trăite. O *lipsă totală de artificii* care greșit ar putea fi înțeleasă ca o lipsă de artă..." (art. *Chira Chiralina* în ,,Viața românească", nr. 10, oct. 1924).

Se poate afirma că *arta* l-a salvat de mediocritatea și banalitatea lumii din jur și, așa cum o mărturisește însuși autorul, Frumosul, esteticul se unesc cu nevoia sa de dreptate.

Referindu-se la românismul *artei* lui Panait Istrati, Camil Petrescu susține că ,,în realitate, niciun scriitor român, niciun artist român, afară de George Enescu și Prințesa Bibescu, n-a contribuit la răspândirea convingerii că există o *energie creatoare de artă românească*, atât de mult ca Panait Istrati. (...) Nu există nicio propagandă posibilă altfel decât prin artă. Este singura care merge direct în sânge...", dând ca exemple ,,figura biblică a lui Moș Anghel", Cetatea Brăilei, Dunărea și bălțile ei, Bărăganul etc. (în *Teze și antiteze*, Cultura Națională, București, 1936, p. 131).

Dar specificul românesc al artei lui este detectabil nu doar în operele străbătute de filonul țărănesc și folcloric (de exemplu, în *Ciulinii Bărăganului, Haiducii, Domnița din Snagov, Țața Minca* etc.), ci și în creațiile sale citadine (de exemplu, în *Chira Chiralina, Mihail, Neranțula, Casa Thuringer* etc.). Din acest punct de vedere, s-a vorbit despre *cosmopolitismul* și *exotismul* specifice operei istratiene: ,,Imaginea vieții este (...) pigmentată de influențe care vin dinspre miazăzi, greco-turcești mai cu seamă, conducând la impresia de umanitate cosmopolită, exotică. Dar este un *exotism* asimilat, *autohtonizat* (...). Liniei stilistice care pleacă din Anton Pann, Filimon, Ghica, I.L.Caragiale (v. povestirile lui orientale ...), acestei linii a *balcanismului literar românesc*, (...), pe care primul G.Călinescu a considerat-o, explicit, una din componentele specificității noastre, acestei linii așadar îi poate fi atașat și Panait Istrati, cu o parte însemnată a literaturii lui" (Gabriel Dimisianu, *Subiecte*, Editura Eminescu, București, 1987, p. 43).

Definitorie pentru înțelegerea personalității tânărului Istrati este povestirea autobiografică ,,Cine este autorul lui *Hamlet*? '', text scris și publicat la început în limba română (editat în volumul de pagini autobiografice ,,Trecut și viitor'', 1925), a cărui acțiune se petrece la Damasc, în 1907. Catalogată de M. Iorgulescu ,,aproape o capodoperă", povestirea este considerată de Romain Rolland ,,de un comic, cu neputință să-l povestești" (în Scrisoarea sa din 7 ianuarie 1935 către Jean Guehenno, *Addenda* lui Alexandru Talex la vol. ,,Panait Istrati – *Viața lui Adrian Zografi*", Ed. Minerva, 1983, p. 546), în vreme ce criticul Al.Oprea vede în acest text doar ,,o povestire amuzantă" (în vol. *Panait Istrati, dosar al vieții și al operei*, Ed. Minerva, col. B.P.T., 1984, p. 339). Ambiguitatea de percepție a textului îl face pe M. Iorgulescu să se întrebe dacă este într-adevăr vorba de o povestire scrisă într-un registru comic sau de o întâmplare *caraghioasă*, în spatele căreia se ascunde în realitate *monstruosul*: ,,Aici, caraghiosul este un sinonim al atrocității. (...) Efectul *caraghioasei* întâmplări nu este înseninarea, ci spaima, eroul nu seamuză deloc, dimpotrivă, o ia la goană, înfricoșat, părăsind pentru totdeauna acest loc" (p. 79).

Povestirea descrie, prin *comicul aparent* al situației (nimeni din acel oraș nu știe cine este autorul lui *Hamlet*), un aspect tragic al existenței: *moartea*, văzută ca o *apocalipsă*

grotescă. Orașul, în care cultura și orice valoare a spiritului lipsesc, este văzut aici ca un *loc blestemat,* asemeni *celuilalt tărâm*, al morții. Este un spațiu închis, izolat, în care comunicarea cu lumea adevărată este blocată, fapt sugerat de înfundarea cutiei poștale și de lipsa călătoriilor în pseudo-viața locuitorilor, care posedă despre unele petrecute cândva doar amintiri vagi. Această lume infernală este caracterizată de monotonie, lâncezeală, uniformitate, plictis, apatie, somn, stagnare, banalitate, mediocritate.

O moarte cu aparența vieții (M. Iorgulescu, p. 80), din care eroul se va trezi, cu ajutorul *amneziei*: el își dă seama că a uitat cine este autorul tragediei *Hamlet* și întreabă despre acesta pe aproape toți locuitorii orașului, fără a primi răspunsul așteptat. Aici *amnezia* are rol de *avertizare*, de trezire ,,din letargia unei vieți moarte", în care eroul a început să se cufunde pe nesimțite. El se trezește ca dintr-o *vrajă*: ,,se eliberează de fumul narghilelelor, de aburul îmbătător al cafelei, de chemarea seducătoare a cadânelor – un întreg inventar *fermecător*", va conchide M. Iorgulescu. Ajuns pe tărâmul morții, unde ,,*nemuritorul* Shakespeare nu există", eroul va fi ajutat să scape de aici de către un personaj venit *din afara* acestui univers închis, infernal: un *actor* de circ, un *scamator*, un *artist*. *Scamatorul* din România, sosit în acel oraș pentru a da o reprezentație de circ, este singurul care poate să-i răspundă la întrebarea cu pricina, considerată de acesta o bagatelă (,,--Vax! Eu fierb de grijă și tu faci pe nebunul..."), aducându-i astfel salvarea: ,,--Ei na! Shakespeare! Ptiu!...".

Acest text ilustrează, într-un mod simbolic, incompatibilitatea lui Istrati cu lumea din jur, supusă mediocrității, resimțită ca fiind ostilă, sufocantă, din care *visează să evadeze*, aspect care răzbate în toată opera sa, nu numai în scrierile biografice. Iată un exemplu revelator din *Ciulinii Bărăganului*: ,,Eram înalt și zdravăn. Voiam să alerg, la rândul meu, cu vântul și ciulinii, să mă pierd sau să mă înfieze cineva, dar să plec, să alerg, să scap de această apă care-mi putrezise picioarele (...) nimic nu-i mai rău decât să putrezești locului, atunci când iubești întreg pământul".

Opunându-se cu toată ființa lui stagnării, mediocrității, putrefacției, Istrati alege zborul, hoinăreala perpetuă, dinamismul vieții. De aici, statutul său de *liminal*: de *marginal*, de *intrus*, de *străin*, de *exilat*, de ,,picat de pe altă planetă", așa cum singur mărturisește într-o confesiune, statut care-i întregește setea de libertate. *Libertatea* este apanajul *geniului*, al *eroului*, al *artistului*, pentru că doar ei reușesc să se reîntoarcă din infern, să se salveze din ,,zonele tenebroase ale existenței" (M.Iorgulescu, p. 80).

BIBLIOGRAPHY

1. Arnold Van Gennep - ,,Les rites de passage'' (1909)
2. Arnold Van Gennep - ,,Introducere'' la ,,Le Folklore du Dauphine'' (1932)
3. ,,Marele Dicționar de Neologisme'' (2000)
4. Victor Turner – studiul ,,Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passage'' (din vol. ,,The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual'', 1967)
5. Mihai Ion - ,,Liminalitate și exil: literatura diasporei românești din spațiul cultural american'', Ed. Casa Cărții de Știință, 2013
6. ,,Noul Dicționar Explicativ al Limbii române'' (NODEX), 2002
7. ,,Dicționarul Explicativ al Limbii Române din 2009'' (DEX '09)
8. Sorin Alexandrescu - ,,Invizibilitatea emigrantului''(în revista ,,Secolul 20'', 10-12/1997, 1-3/1998)
9. Mircea Iorgulescu – ,,Celălalt Istrati'', Ed. Polirom, Iași, 2004
10. Jose Ortega Y Gasset - ,,Meditații despre Don Quijote'' (traducere în limba română de Andrei Ionescu, Ed. Univers, 1973)

11. Jean-Marie Goulemot - ,,Strategie du mensonge'', în *L'Arc*, nr. 86-87, 1983

12. Panait Istrati - *Chira Chiralina*, *Moș Anghel*, *Codin*, *La stăpân,,,Căpitan'' Mavromati*, *Ciulinii Bărăganului*, „Cine este autorul lui *Hamlet*?''(editat în volumul de pagini autobiografice ,,Trecut și viitor'', 1925), interviu acordat lui Frédéric Lefèvre (în ,,Les Nouvelles Littéraires", 23 febr. 1929), vol. ,,În lumea Mediteranei'' (*Apus de soare*), 1936, confesiunea *Ultime cuvinte*, adresată lui Romain Rolland, 1922, vol. *Le pelerin du coeur*, articolul ,,Păreri libere. *Facla* la pușcărie?" (în ,,România muncitoare", an VIII, seria a II-a, nr. 69, 6 septembrie 1912).

13. Al.Oprea - vol. ,,Panait Istrati, dosar al vieții și al operei'', Ed. Minerva, col. B.P.T., 1984

14. Camil Petrescu - *Teze și antiteze*, Cultura Națională, București, 1936

15. Alexandru Talex - *Addenda* la vol. ,,Panait Istrati – Viața lui Adrian Zografi'', Ed. Minerva, 1983

16. Gabriel Dimisianu - *Subiecte*, Editura Eminescu, București, 1987

17. Garabet Ibrăileanu - *Studii literare*, Cartea Românească, București, 1930

18. Tudor Vianu – art. *Chira Chiralina* în ,,Viața românească", nr.10, oct. 1924

19. Romain Rolland – *Prefață* (*Un Gorki balcanic*) la ,,Chira Chiralina", 1924

THE CULTURAL MEMORY "TRAVELS" - ION CODRU DRĂGUȘANU, PEREGRINUL TRANSILVAN

Luciana Chiric (Lupu)
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract:Nineteenth century travels contributes to the disclosure of the identity of those who take them, but they can also be seen as a negotiation between two spaces and cultures: on the one hand, familiar culture at home, on the other, allow the knowledge of cultural "spaces" of some foreign nations. In the forty-eight and post forty-eight periods, travel literature can be perceived as a cultural translation phenomenon, as a critical commentary of one's own culture. The result of the pilgrimage of Ion Codru Drăguşanu was the work "The Peregrine of Transylvania" from 1865. The text is a work of memoirs, meditation and imagination of that time. For the Transylvanian author the journey is a way of living, a form of living more lively. The "cultural" spaces of memory are accompanied by the lucid judgment and the critical weighing of the realities encountered. The "Transylvanian Peregrine" includes the impressions gathered from the sixteen trips, meeting Europe's entire toponymy in its roadmaps. The collected inscriptions embrace the whole multitude and variety of the aspects of life, creating a fair view of reality. The notes about nature are held by the feeling of indissoluble communion with native land, highlighting patriotism and country love. The memorialist makes a dissertation on the voyage as a preoccupation that he is lured by, the work having a historical, ethnographic and psychological character.

Keywords: nineteenth century travels, cultural translation phenomenon, historical character, "cultural" spaces

Opera lui Ion Codru Drăgușanu nu a fost cunoscută de foarte multe generații, așa cum alți creatori ai literaturii noastre au stăruit în conștiința publică. Scriitorul Ion Codru Drăgușanu, ca om al timpului său, a îmbrățișat ideile avansate ale momentului cerând înlăturarea abuzului și silniciilor boierești, eliberarea țăranilor din iobăgie, ridicarea celor mulți la lumină și cultură, legislație democratică în Principate. Convingerile înflăcărate străbat paginile memorialului său de călătorie și ele sunt acelea care dau operei sale tinerețe și putere să înfrunte timpul.

Lucrarea fundamentală a lui Ion Codru Drăgușanu, „Peregrinul transilvan" apare la începutul anului 1865, la Sibiu, dar nu se bucură de notorietate. N. Iorga, T. Vianu și Șerban Cioculescu au recunoscut în *Peregrinul transilvan* un excepțional scriitor și cel mai de seamă dintre „călătorii" noștri din secolul trecut. Deși opera a fost redactată după 1860, conceperea ei urmează datarea celor 35 de capitole și se înscrie între anii 1835-1844. Epoca din prima jumătate a secolului al XIX-lea consacrase ca gen literar extrem de activ literatura de călătorie. Deși era îndrăgostit de natură, I.C. Drăgușanu nu insistă asupra descrierii acestuia, ci atenția lui se îndreaptă către organizarea socială, către monumentele artistice și istorice. În suflet i se întipărește ceea ce ar fi vrut să vadă și la noi: oameni liberi, luminați, legislație democratică. Ceea ce-l interesează îndeosebi este omul, cu pitorescul moral al tipurilor umane diferențiate național. Afirmația că *Peregrinul transilvan* este unul dintre primele romane românești *moderne*[1] ar fi poate exagerată, în opinia lui Anton Cosma.

[1] Cosma, Anton, Geneza romanului românesc, Ed. Eminescu, București, 1985, p.81

Nicolae Manolescu îl situează pe Ion Codru Drăgușanu printre cei dintâi călători români după Dinicu Golescu. Îl consideră „un scriitor controversat”[2], descoperit de Nicolae Iorga în anul 1910, susținut de Ș.Cioculescu în 1942 și negat de G. Călinescu în ediția a doua *a Istoriei* sale. Fiind pasionat de călătorie, între 1835 și 1844 realizează mai multe scrisori în număr de treizeci și cinci pe care le publică abia în 1863 în revistă și în 1865 în volum.

Codru Drăgușanu, în calitate de călător dincolo de hotarele patriei, face investigații, ascultă păreri, compară. Nu se simte niciodată tentat să idealizeze. La Viena, Drăgușanu are pentru prima dată revelația marelui oraș, dar, spre deosebire de Golescu, nu exteriorizează în nici un fel sentimentele pe care le încearcă. *Peregrinul transilvan* cuprinde impresiile culese în nu mai puțin de șaisprezece călătorii. Întreaga toponimie a Europei o găsim în însemnările sale de drum. „Însemnările culese îmbrățișează întreaga multitudine și varietate a aspectelor vieții, închegâng o viziune justă asupra realității.”[3] Fără a fi revoluționar, Ion Codru Drăgușanu a văzut relele de care era bântuită societatea noastră, tarele unei structuri sociale prost alcătuite: „De aici urmează că administrația politică se operează în genere cu biciul...justiția cât se poate mai vederat cu mita, finanțele se delapidează sub controlul soborului...”[4]

Comunicativ și remarcabil prin mobilitatea spiritului, peregrinul transilvan a notat în cartea sa de călătorie nenumărate amănunte pline de culoare, în care ni se dezvăluie pictural ineditul locurilor vizitate.

Mircea Anghelescu afirmă că Ion Codru Drăgușanu nu este un scriitor popular, accesibil contemporanilor săi, care nu au înțeles și nu au apreciat cum se cuvine umorul subțire, farmecul și noutatea privirii pe care o aruncă țăranul de la Drăguș cu patentă nobiliară peste lumea pestriță a Europei, bătută de el din Paris, „sufletul Europei”, „nu Paris și paradis”[5]. Codru Drăgușanu este un călător care se asimilează pretutindeni, văzând și judecând lucrurile din interior. Pe drumul Parisului, Codru-Drăgușanu nu este un turist obișnuit, ci un participativ, care judecă, compară. Cartea lui Drăgușanu are mari calități literare și vremea care trece lasă să se vadă mereu altele, cum se întâmplă numai celor care sunt sortite să rămână în zestrea eternă a unei culturi. S-a observat astfel valorificarea superioară a fondului folcloric și etnografic, subtilitatea observatorului și a psihologului, talentul fiziografic și chiar cultura neobișnuită pentru un autodidact, care-și culege motto-urile puse în fruntea capitolelor sau citatele din autori ca Dante, Pascal, Schiller, Milton, care are independența de spirit să admire pe Voltaire-în plină epocă romantică. Toate acestea fac din Codru-Drăgușanu un scriitor puțin comun, fără egal într-o epocă dominată de modele revolute, un scriitor a cărui modernitate a izbit în chip semnificativ pe mai toți comentatorii săi ulteriori.

N. Iorga critică limba folosită de către Drăgușanu: „cu o astfel de ortografie și cu atâtea cuvinte fabricate, ea nu se putea ceti”. În consecință, textul pe care îl repune Iorga în circulație în anul 1910 este un fel de „traducere” modernă a ediției originale, o „ ediție prefăcută în stilul literar de astăzi” cum anunța foaia de titlu, ceea ce însemna că toate cuvintele și expresiile care i s-a părut editorului greu inteligibile sau artificiale au fost înlocuite cu echivalente moderne, mai mult sau mai puțin nimerite (terme e înlocuit cu băi, june cu tânăr, reprezentează cu reprezintă. Stilul literar al vremii lui Iorga s-a perimat însă și el și limba literară a evoluat, dar nu în sensul depărtării de limba lui Codru-Drăgușanu, ci al apropierii de ea.

În opinia lui Mircea Anghelescu, scriitori precum Ion Codru Drăgușanu sunt rari: „ Rari sunt, în toată istoria literaturii noastre, scriitori care să fi avut într-un grad atât de ridicat

[2] Nicolae Manolescu, Istoria critică a literaturii române (5 secole de literatură), Ed. Paralela 45, 2008, p.272;
[3] Henri Zalis, Scriitori pelerini, Editura pentru turism, 1973, p.80
[4] Idem, p.81
[5] Mircea Anghelescu, „Textul și realitatea”, Ed. Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1988, p 131.

ca *peregrinul transilvan* simțul limbii și plăcerea comentariului filologic, din care scoate adesea concluzii psihologice sau istorico-etnografice de indiscutabil interes."[6] Privind cu atenție asupra lexicului său, se observă că scriitorul utilizează termeni de o categorie sau alta după poziția afectivă față de subiect, sau față de vorbitori dacă reproduce un dialog, ca un mijloc suplimentar de caracterizare; în discuția dintre orășanul în căutare de pitoresc și săteanca mergând la lucru, primul folosește un vocabular apăsat neologic, insinuând neadaptarea la împrejurări („ *nu sunteți pasionați pentru romantism și pitorism ca noi, cetățenii"*) în timp ce Mărioța îi răspunde într-un registru parcă demistificator, cu termeni autohtoni, împestrițat cu expresii idiomatice, că ei sunt „ *necăjiți cu câștigul pâinii de toate zilele*", căci „ *cată să lucrăm ca să avem mămăligă*". Efectul de contrast e remarcabil. Când amintește de viața grea a cosașilor de acasă, care muncesc o zi întreagă ca să poată aduna o frămăjoară de iarbă, el zice „*cât să umpli sara o căciulă";* vorbind însă de frumusețile Parisului, autorul folosește iarăși termeni neologici, fără altă coloratură stilistică decât cea a noutății, parcă sugerând că nu numai cuvintele, dar și acele construcții minunate nu sunt de la noi: *grandiosul* palat, piedestale *gigantice*, săli *somptuoase*, clădire *magnifică*.

Întors în ținutul natal, Codru-Drăgușanu și-a continuat activitatea în folosul compatrioților săi și a limbii române, desfășurând o bogată activitate pe tărâmul școlii, dezvoltând cu toate ocaziile ideea că școala e „ cea mai bună moșie" și că de ea „*ne depinde bunăstarea, fericirea, prosperitatea, ba chiar și existența națională."*

În opinia Georgetei Antonescu, Ion Codru Drăgușanu este mai puțin cunoscut de contemporani și urmași în calitatea sa de scriitor. Jurnalul de călătorie este resimțit ca aparținând unui domeniu de activitate lateral și nereprezentativ pentru personalitatea publică a autorului. Nicolae Iorga a fost primul care a interpretat din punct de vedere filologic „ Peregrinul transilvan", încercând să-l facă accesibil marelui public[7]. Șerban Cioculescu, cel de-al doilea editor, a evidențiat adevăratele valențe artistice ale textului, oferind o interpretare din perspective variate și demonstrând elaborarea lui literară, cu argumente valabile până astăzi.

Început încă în timpul călătoriilor sub forma unui jurnal-memento[8], cuprinzând notații care stimulează memoria imaginativă, Peregrinul transilvan se constituie ca operă literară sub forma unei suite de treizeci și cinci de pseudo-scrisori trimise, după cum arată titlul unui „amic din patrie" în timpul desfășurării călătoriilor. Descoperirea, în arhiva familiei, și publicarea parțială a jurnalului autentic, de către Radu Rațiu și Florian Sabău, a închis definitiv disputa cu privire la autenticitatea „ epistolelor" din care e compus „Peregrinul". Însemnările lui Codru- Drăgușanu nu se reduc la simpla fixare a itinerariilor și numelor oamenilor întâlniți, ci lasă să se străvadă niște interese speciale ale călătorului: cel pentru istorie sau pentru manifestările etnografice și textele folclorice. Codru Drăgușanu dorește să rețină imaginea ruinelor vizitate. La distanță de trei decenii, scriitorul operează o nouă selecție a datelor experienței , determinată de structura personalității sale din momentul scrierii, personalitate deosebită de aceea a tânărului impresionabil din 1835-1836. Între realitatea călătoriei și imaginea ei din cartea de la 1865 se impune un dublu filtru și o dublă personalitate modelatoare: cea a junelui călător însetat de experiență și dornic să o consemneze pentru mai târziu în toată varietatea și acuitatea ei și cea a scriitorului matur, care din impresiile de odinioară, a căror retrăire e făcută posibilă de jurnal, alege încă o dată în conformitate cu un proiect ideologic și artistic. Organizarea epistolară a textului oferă autorului avantajul unui plan liber, cu secțiuni de dimensiuni in general egale, dar care pot fi depășite fără a crea senzația de disproporție, permite tranziții bruște, salturile uneori considerabile în timp, fără a duce la impresia de gol sau de insatisfacție. Destinatarul

[6] Henri Zalis, op.cit., p.135
[7] Antonescu Georgeta, *Introducere în opera lui Ion Codru Drăgușanu*, Editura Minerva, București, 1983,p.30
[8] Idem, p.36

scrisorilor este în același timp amicul nenumit cu care autorul –personaj păzea viței în copilărie „ la fântâna lui Dan”[9] , cititorul cult căruia îi expune minunățiile Versailles-ului sau ale „plației Concordiei” și autorul însuși, cititor privilegiat, care deliberează asupra modului de compunere a textului , asupra distribuției pauzelor sau a locului celui mai potrivit pentru intercalarea unor comentarii social-administrative ori politico-culturale. „Epistolele” din care este format „Peregrinul” nu sunt niște adevărate scrisori, ci capitole ale unei scrieri unitare, fapt demonstrat de lectura atentă la raporturile de conținut și organizare în care se află. Modalitatea de abordare și structura diferitelor epistole-capitole variază fiind reduse la trei tipuri principale: capitole scurte ce conduc povestirea spre o axă temporală liniară, capitole cu subiect unic, tratat mai amplu și capitole descriptive și teoretice, în care autorul ne prezintă, pe baza unor informații ordonate, o țară, un popor, un sistem politic și de guvernământ. Intervenția autorului se relevă prin inserția de anecdote, material narativ. *Peregrinul* demonstrează o capacitate singulară de a accepta ineditul vieții, de a-i transforma curgerea continuă într-o succesiune de momente discrete. Intervalele de timp dintre *epistole* nu au realitate în text, nu dau senzația de întrerupere a punctului de vedere de la o secțiune la alta. Cei opt ani de călătorie sunt relatați dintr-o perspectivă constantă a autorului ce și-i relatează la maturitate. Primul grup al scrisorilor I-VI surprind diferite etape din viața autorului peregrin: plecarea din Transilvania, ruperea de tradiția familiei de țărani-grăniceri și integrarea în realitatea inedită „ a țării”, „ a orașului”, plecarea în străinătate în calitate de membru în suita domnitorului Alexandru D. Ghica.

Scrisorile VII-X povestesc prima călătorie a autorului în Europa și consemnează rezultatele contactului cu Occidentul. Grupul acesta de scrisori cuprinde mai puține întâmplări propriu-zise și mai multă prezentare descriptivă a țărilor, oamenilor și orașelor prin care trece povestitorul. Măreția monumentelor arhitectonice și a operelor de artă plastică este completată prin revărsarea de vitalitate populară a zilelor și nopților de carnaval, fremătătoare, colorate, sonore, lipsite de distincție, dar dotate cu o mare forță de atracție. Epistola XI are o funcție de tranziție, completând impresiile din străinătate cu câteva amănunte despre drumul de întoarcere și poposind ceva mai îndelung asupra descrierii științifice a „năii” și asupra contactelor cu solul și poporul maghiar. Scrisorile XIV-XIX alcătuiesc o substructură mai complexă, corespunzătoare reproiectării eroului-autor în spațiul occidental necunoscut sau numai în parte cunoscut. Cunoaște alături de „junele principe G.G.” orașul Viena, Baden-Baden și Paris. Impresiile se succed în aceste capitole cu relativă rapiditate , varietatea paragrafelor traduce dorința de a realiza un tablou de ansamblu cuprinzător, chiar dacă deocamdată superficial. Capitolele XX-XXII narează peripețiile prin care trece povestitorul în cursul unei șederi de doi ani la Paris. Adaptabilitatea, curajul, puterea de a reține totdeauna ceea ce este bun din încercările pe care le oferă viața, încrederea în oameni, dar și renunțarea la orice iluzii idilice sunt calitățile pe care peregrinul și le verifică și exersează în timpul despre care vorbesc cele trei scrisori. În capitolele XXIII-XXV povestitorul adaugă noi peisaje și mărturii umane cărții sale de impresii, firul principal al relatării constituindu-l călătoria pe Mediterană, în funcție de care se înșiră toate episoadele. Ultimele două scrisori sunt consacrate unui elogiu al Franței având funcția unei concluzii. Colindând diferite țări europene, Ion Codru Drăgușanu se găsește cel mai înrudit din punct de vedere spiritual cu francezii și înclinat să vadă în exemplul lor o cale posibilă de urmat pentru propășirea propriei patrii. Cartea lui Drăgușanu se situează, din punct de vedere al istoriei literare, la capătul unei perioade (cea pașoptistă și postpașoptistă) care a manifestat pentru specia căreia îi aparține o predilecție specială. În opinia Georgetei Antonescu, „călătoria, ca formă organizată și desfășurată a drumului, a fost, într-un anume fel, un simbol al epocii.”[10]

[9] Idem, p.40
[10] Antonescu Georgeta, op.cit., p.52;

Călătoria reprezintă pentru cei mai mulți o experiență ideologică și intelectuală pozitivă și înnoitoare, începând cu călătoria de studii în străinătate, continuând cu excursia prin țară care prilejuiește descoperirea folclorului sau a istoriei, culminând dureros cu exilul post-revoluționar sau încununând cu remarcabile rezultate strădanii politice progresiste.

Ion Codru Drăgușanu este „un scriitor original, deşi n-are mari mijloace de expresie literară", în opinia lui Nicolae Manolescu. Realitatea este prezentată cu exactitate, dar nelipsită de umor. Criticul literar Nicolae Manolescu afirmă despre Drăgușanu că: „nu avea imaginație, dar era un om dotat cu simț de observație și foarte atent la civilizația materială, pe care o aprecia corect și populariza convingător"[11]. Așadar, se numără printre primii noștri burghezi interesați de universul orașului și de tehnologie, la care se adaptează.

BIBLIOGRAPHY

- Anghelescu, Mircea, „*Textul și realitatea*", Ed. Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1988;
- Antonescu, Georgeta, *Introducere în opera lui Ion Codru Drăgușanu*, Editura Minerva, București, 1983;
- Cosma, Anton, *Geneza romanului românesc*, Ed. Eminescu, București, 1985;
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române (5 secole de literatură)*, Ed. Paralela 45, 2008;
- Zalis, Henri, *Scriitori pelerini*, Editura pentru turism, 1973.

[11] Nicolae Manolescu, op.cit., p.274.

THE NOTION OF FREEDOM IN *THE MAGUS* BY JOHN FOWLES

Mădălina Oneț
PhD Student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: Born into a middle-class English family, Nicholas is sent to a state school, following military service. His father is a severe brigade commander in both subordinate and family relationships, and his mother, a docile woman, has no interest in supporting the artistic inclinations of his only son, inclinations that they lack. From the revolt, the artistic and philosophical profile of the young man begins to take shape and he publishes poems in the school magazine under a pseudonym. From this moment are created two Nicholas, one built and the other real, which will be annihilated only when he will play Conchis` game; he can get rid of the two and he will have the freedom to be someone else. The split between the young and his parents is actually a rupture from everything that means the past, the history or the ancestral relationships. The relationship between Nicholas and his parents is based on the recognition of the boy for the financial support. Due to the lack of a deep connection between parents and the child, he will develop an exaggerated individualism. He studies at Oxford, but his life changes when his parents lose their lives in a plane crash and he is not sad because he understands that he is finally free. He feels relieved because no one will stay in the way of his personal and professional fulfillment anymore. Dedicated to modern ideas, he creates a small club which was called `Revolted People` and he is a follower of the dandy trend. He teaches at a school in East of England, but he is not satisfied, so he resigns and decides that he needs the experience of a new country, a new nation, a new language and a new mystery. Thus, everything Nicholas does in relation to the family, including the feelings he experiences when he finds out the bad news of his parents` death, but also the boredom and monotony of teaching, as well as his resignation, represents the first form of manifestation of the desire for freedom.

Keywords: freedom, Greece, love, self-discovery, society

Născut într-o familie de mijloc englezească, Nicholas este trimis la o școală de stat, urmând serviciul militar. Tatăl său este un comandant de brigadă sever atât în raporturile cu subalternii, cât și în cele familiale, iar mama lui, o femeie docilă, nu prezintă niciun interes în a-și susține unicul fiu spre înclinațiile artistice pe care acesta le manifestă și care lor le lipsesc

cu desăvârșire. Din revoltă, începe să se contureze profilul artistic și filosofic al tânărului, care publică poezii în revista școlii sub pseudonim. Din acest moment sunt creați doi Nicholas, unul construit și altul real, care vor fi anihilați numai atunci când va ajunge în jocul lui Conchis și se va putea dezbăra de cei doi, oferindu-i-se libertatea de a fi altcineva. Fisura dintre tânăr și părinți este de fapt o ruptură de tot ce înseamnă trecut, istorie, legături strămoșești. Relația dintre Nicholas și părinți este bazată pe recunoștința de ordin material a băiatului pentru susținătorii financiari. Din cauza lipsei unei legături profunde între părinți și copil, acesta își va dezvolta un individualism exagerat. Studiază la Oxford, însă viața i se schimbă în momentul în care părinții lui își pierd viața într-un accident de avion, iar sentimentul care-l încearcă nu este de tristețe, ci de eliberare. Se simte ușurat deoarece nimeni nu mai stă în calea împlinirii sale personale și profesionale. Dedicat ideilor moderne, constituie un club restrâns intitulat *Oamenii revoltați* și este adeptul tendinței *dandy*. Predă la o școală din Anglia de Est, dar nu este mulțumit, așa că demisionează și se hotărăște că are nevoie de experiența unei țări, a unui neam, a unei limbi și al unui mister nou. Așadar, tot ce face Nicholas în raport cu familia, inclusiv sentimentele pe care le trăiește atunci când află vestea decesului părinților, dar și plictisul și monotonia care-l încearcă în timpul predării la școala din Anglia, respectiv demisia, reprezintă primele forme de manifestare ale dorinței libertății.

Convins că iubirea adevărată nu există, tânărul leagă, în timpul studiilor de la Oxford, relații temporare, identificându-se astfel cu Fowles care în tinerețe obișnuiește să năzuiască spre relații mai puțin formale. Plăcerea de a încheia o relație îi conferă sentimentul de ușurare, care este confundat cu libertatea. Invitat la o petrecere organizată de vecinele din bloc, Nicholas o întâlnește pe Alison care, de la început, îi pare misterioasă, numind-o *un oximoron uman*. Deși nu este o femeie serioasă în ceea ce privește implicațiile sentimentale în relațiile cu bărbații, Alison este preocupată de lipsa de sens a existenței în absența credinței în viața de apoi. În ciuda faptului că ajunge să o iubească fără să conștientizeze, acceptă postul din Grecia, fără să îi propună căsătoria, iar aceasta trebuie să se supună: „− Tu simți, eu simt, ce rost are? Important este ce simțim *amândoi*. Ce simți tu, simt și eu, numai că eu sunt femeie.”[1] Replica lui Alison ne duce cu gândul la condiția femeii ca spațiu închis, o oarecare supunere a femeii în fața deciziilor bărbatului, o incapacitate de a fi voluntară. Nicholas consimte doar formal normele de drept și obiceiurile, astfel că el nu este capabil de dăruirea totală sau de simțirea cu intensitate a sentimentelor față de o persoană, din frica de a

[1]John Fowles, *Magicianul*,Traducere de Livia Deac și Mariana Chițorean. Cu un cuvânt înainte al autorului, Ediția a II-a revizuită, Editura Polirom, București, 2007, p. 36.

nu fi pus în fața unei situații pe care nu o poate controla, „pe de o parte declarând că iubește arta și mai ales literatura dar, pe de altă parte, fiind incapabil să iubească pe de-a-ntregul o ființă umană, mulțumindu-se, pur și simplu, să o posede, asemenea colecționarului de fluturi și de oameni din romanul anterior al lui Fowles."[2] Conflictul interior care îl macină pe Nicholas a fost al lui Fowles însuși, atunci când, deși convins că Elizabeth este sufletul lui pereche și legătura dintre ei este unică, iese cu Sanchia deoarece conexiunea cu aceasta este mai lejeră și nu-i zguduie sufletul: „Într-un sens, mă simt eliberat de E., despovărat, lăsat iarăși în libertate în propria mea lume. Iubirea aceea e mult prea intensă ca să pot trăi cu ea."[3]

Societatea industrială britanică a secolului XX, care considera orice persoană un bun, este o influență în construirea personajului, Nicholas fiind reprezentantul absolut al acestei societăți de consum ale cărei valori sunt inversate. Fowles încearcă din răsputeri să-și creeze un curs al existenței, deși totul pare că i se împotrivește: „Sinele. E ceea ce am încercat dintotdeauna să obțin, pentru că în Anglia a fi englez, elev de școală privată, ofițer în rezervă, creștin și absolvent de Oxford sunt barierele pe care trebuie să le dobori ca să ajungi la credința în sine!"[4]. Un alt efect negativ al societății este afectarea mecanismului psihic creativ, deoarece aceasta furnizează mai multe posibilități de a consuma decât de a crea, iar din această cauză impulsul demiurgic, echivalent cu nevoia de a crea, este nesatisfăcut, favorizând activitățile care nu sunt creative în sens artistic, iar, mai apoi, un dezechilibru psihic. Romancierul consideră căsătoria o chestiune delicată pentru intelectuali: „Problema căsniciei pentru oamenii inteligenți, dar închiși și dificili: sensibili, spontani și temperamentali, ei n-o să închidă ochii, n-o să stea locului. Trebuie să se miște, să se schimbe constant, să își analizeze, să își pună la încercare relațiile. Cu cât inteligența și sensibilitatea le sunt mai ridicate, cu atât mai profundă le e iubirea și cu atât mai perfectă trebuie să le fie împerecherea."[5]

În construcția personajului Alison influența nietzscheeană este simțită sub masca histrionului, deconstruind forma unică prin intermediul multiplicării ei lucide: „Mi-am dat seama de cele două fațete ale personalității lui Alison – partea practică, tare, care te făcea să o vezi capabilă să învingă orice greutăți; și cealaltă Alison, aparent histrionică, pe care nu-ți venea s-o iei în serios."[6]

---

[2] Rodica Grigore, *În oglinda literaturii*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2011, pp. 234-235.
[3] John Fowles, *Jurnale*, Selecție de Anca Băicoianu, Traducere din limba engleză și note de Radu Pavel Gheo, Editura Polirom, Iași, 2014, p. 203.
[4] *Ibidem*, pp. 232-233.
[5] *Ibidem*, p. 168.
[6] John Fowles, *Magicianul*, ed. cit., p. 388.

Dihotomia natură – civilizație este evidențiată în acest roman. Nu este surprinzătoare alegerea pe care Fowles o face alegând ca spațiu arealul lui Circe, având în vedere fascinația lui pentru Grecia. Merită o atenție deosebită natura, ceea ce Grecia îl învață pe Nicholas prin peisajele sale pline de lumină, hipnotism și senzualitate. Dezgustul pentru civilizație este prezent la Fowles, care se referă la aceasta ca la „o îngrozitoare minciună umană”[7].

Grecia, țară bogată spiritual și cultural, misterioasă prin tăcerea sa, pare a fi spațiul ideal pentru ascetici, pentru contemplație și artă. Însă în ciuda aspectului său armonios încărcat de lumină, favorabil contemplației, în care spiritele ascetice aparent și-ar găsi echilibrul, se poate observa rolul pe care îl are de fapt natura: „Când acele ultime raze de lumină mediteraneană s-au abătut asupra lumii care mă înconjura, totul mi s-a părut de o frumusețe perfectă; dar când m-au atins pe mine le-am simțit ostilitatea. Păreau corozive, nu purificatoare.”[8] Grecia este exuberantă, fiind comparată cu o femeie: „Ceea ce Alison nu avea să știe (...) era faptul că la sfârșitul lunii septembrie o înșelasem cu o altă femeie. Cu Grecia.”[9] Contactul dintre Nicholas și natură este perceput ca o relație marcantă cu o femeie. Nicholas se întâlnește cu natura și este plin de teamă: „Era teama terifiantă de dragostea care reduce la esență. (...) Grecia era ca o femeie, senzuală, provocatoare, care mă ademenea să o doresc fizic și în același timp păstra o distanță aristocratică ce îmi interzicea orice contact.”[10] Natura îl seduce și îl hipnotizează, ea fiind magicianul pe care îl întâlnește înainte de Conchis. Tânărul face trecerea dintr-un spațiu civilizat, Anglia, în mijlocul pădurilor: „În Anglia, trăim într-o relație tăcută, calmă, domesticită cu ceea ce ne-a rămas din peisajul natural și din lumina blândă a Nordului. În Grecia, peisajul și lumina sunt atât de frumoase, atât de prezente, intense, sălbatice, încât se stabilește o relație de dragoste și ură, de pasiune.”[11] Nicholas Ianopulos afirmă că iubirea pentru natură o transformă pe aceasta într-o religie, iar bisericile acestei religii sunt reprezentate de păduri, loc ideal pentru meditație și rugăciune.[12] Tot el este de părere că a te pierde în pădure este similar cu a te pierde în paradis. Repertoriul sentimentelor întărește antiteza civilizație-natură.

Libertatea pe care Grecia ți-o oferă poate fi dată de caracterul insular, care îi conferă independență, însă această geografie insulară poate fi percepută și ca spațiu închis, insula

[7] *Ibidem*, p. 125.
[8] *Ibidem*, p. 46.
[9] *Ibidem*, p. 37.
[10] *Ibidem*, pp. 46-47.
[11] *Ibidem*, p. 47.
[12] O idee similară întâlnim la Chateaubriand: „Pădurile au fost primele temple ale divinității, iar oamenii au deprins prima idee de arhitectură în păduri” (*Génie du christianisme*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966, t. I, pp. 399-400).

fiind izolată de restul continentului. De asemenea, insula are aici rolul unui laborator pentru cercetările științifice, psihologice pe care Conchis le întreprinde.

Cultul pentru Grecia este vizibil și în povestea lui Conchis despre mama sa: „În acel moment, și-a dorit să plece pentru totdeauna (ca mulți alți greci). Ca atâția alți greci, nu s-a adaptat exilului. Aceasta este plata pentru faptul de a se fi născut în cea mai frumoasă și cea mai aspră țară din lume."[13]

Despărțirea de Alison îi produce aceeași senzație a eliberării, deși are sentimente profunde pentru ea. Iubirea îi apare ca privare a libertății, iar cel care iubește mai puțin și nu este foarte implicat are numai de câștigat, de aceea, în drum spre gară, simte nevoia de a-și sărbători libertatea: „Dragostea pentru aproapele nostru, nu este ea oare o dorință aprigă de o nouă proprietate? Și, de asemenea, dragostea noastră pentru știință, pentru adevăr. Și, în general, orice dorință de lucruri noi? Ni se urăște de ceea ce este vechi, de ceea ce ne aparține în mod sigur și întindem din nou mâinile; nici chiar cel mai frumos peisaj în care trăim trei luni nu mai este sigur de dragostea noastră, un țărm oarecare, mai îndepărtat, este cel care ne stârnește aviditatea; ceea ce avem este de cele mai multe ori diminuat prin faptul că îl avem. Plăcerea față de noi înșine vrea să se mențină transformând permanent ceva nou în noi înșine – aceasta înseamnă de fapt a poseda. A te sătura de o proprietate este a te sătura de tine însuți."[14]

Alison și Nicholas fac o escapadă într-un loc de poveste care poate fi asemănat cu paradisul: „ (...) un luminiș cu o cascadă de vreo trei sau patru metri. Cădea într-un bazin de apă limpede. Era plin de flori și fluturi, o oază de culori verzi și de aur, luxuriante după întunericul din pădure. Pe o margine a luminișului se afla o stâncă nu prea înaltă în care era săpată o peșteră, în fața ei, păstorii ridicaseră un umbrar din crengi de brad"[15]. Ascensiunea pe munte se aseamănă cu un pelerinaj, o călătorie spre un loc inocent, cu scopul purificării. Umbrele nu fac parte din acest spațiu edenic, totul este plin de lumină: „Cineva făcuse din pietricele, dincolo de movila de pietre mai mari, forma clasică simplă a unor litere grecești care însemnau *lumină*. Așa și era. Vârful pe care ne aflam atinsese lumina la propriu și la figurat."[16]

Ideea dezrădăcinării este evidențiată în dialogul dintre Nicholas și Alison, în care ea nu îl compătimește, la fel ca celelalte fete, din cauza decesului părinților, ci consideră o

[13]John Fowles, *Magicianul*, ed. cit., p. 108.
[14] Friedrich Nietzsche, *Știința voioasă*, Traducere din germană de Liana Micescu, Traducerea versurilor de Simion Dănilă, Ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2006, p. 50.
[15]John Fowles, *Magicianul*, ed. cit., p. 255.
[16] *Ibidem*, p. 247.

calitate să fii singur pe lume, fără legături de familie. Însă lui Nicholas îi va fi foarte greu să-și depășească condiția autoproclamată de *fiu singuratic*. În urma experienței de pe insulă, la întoarcerea în Anglia, tânărul vede Londra cu alți ochi, simțindu-se dezrădăcinat de societatea cenușie căreia nu i se mai poate integra. Episodul este același cu cel al reîntoarcerii lui Fowles în Leigh: „Întunericul Angliei, în culori neutre, înnorat și rece. După Grecia, seamănă cu un lăstăriș des după un luminiș. Nonexistența gravă a oamenilor, rutinele casnice sistematizate meticulos, o viață nu a esențelor, ci a superficialităților. Plăceri îngrădite, înfrânate, savurate pe jumătate."[17] Expulzarea din paradis, de pe insulă, este echivalentă cu starea de rău, asemenea paradigmei iudaice, considerată a fi paradigma fracturii. În Anglia Conchis este înlocuit de Lily de Seitas, care își exercită superioritatea intelectuală asupra tânărului.

Faptul că Fowles alege să relateze despre libertatea de inhibiții a lui Nicholas și Alison în ceea ce privește relațiile sexuale evidențiază un alt tip de libertate, aceea de exprimare. În finalul romanului este înfățișată o altă concepție asupra relațiilor de natură sexuală. Plăcerea fizică este considerată o simplă plăcere cu nimic deosebită de o alta, de aceea Lily și Joe își permit să o experimenteze în fața unui public, ca pe orice altă plăcere. Sexualitatea nu reprezintă un lucru foarte important în viața oamenilor care au preocupări superioare și nici un tabuu, ci o eliberare de inhibiții. Această viziune deschisă asupra sexualității este o revoltă împotriva ideilor preconcepute, a comportamentului impus, o respingere a normelor unei lumi considerată etică, fiind, de fapt, un act de curaj. Plăcerea fizică se distinge de responsabilitatea morală. Ne putem gândi la principiul plăcerii explicat de Sigmund Freud. Copilul se naște cu un anumit principiu al plăcerii: „sugarul săvârșește acte care nu-i servesc decât la procurarea plăcerii"[18], care poate reprezenta atât deschiderea către viață, cât și înspre distructivitate, deoarece, cu acea inconștiență infantilă, copilul dă cu mâna și distruge. Acest principiu al plăcerii este guvernat de corporalitate, însă la un moment dat se realizează un moment de ruptură. Trauma originală explicată de Freud ține de corporalitatea individului percepută ca ceva rușinos. Copilul va învăța să nu mai trăiască liber, ci în funcție de convențiile sociale, ajungând un adult disciplinat. Principiul realității se situează în superioritatea principiului plăcerii, constând în abandonarea plăcerii imediate în favoarea unei plăceri ulterioare mai sigure. Existența lui Nicholas este o existență a controlului, deoarece acționează mereu ca și cum ar fi un actor pe o scenă și este urmărit de

[17] John Fowles, *Jurnale*, ed. cit., p. 129.
[18] Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*, Traducere, studiu introductiv și note: Dr. Leonard Gavriliu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1990, p. 267.

un public interesat de acțiunile lui. El dorește să intre în grațiile celor din jurul său. Toată această chestiune de substrat se exprimă prin intermediul artisticității. Autenticul unui om se exprimă prin modul în care omul trăiește exuberanța, de aceea Conchis este un om autentic, situându-se „mereu în afara tuturor granițelor care stabilesc etalonul comportamentului uman sau modelul a ceea ce este acceptabil din punct de vedere social."[19]

Fowles însuși își explică egoismul și singurătatea tot prin prisma teoriilor freudiene. Nevoia de a o îndepărta pe Elizabeth, de a rămâne singur își are sursa în adolescență atunci când nu simțea nevoia vreunui contact cu lumea exterioară, trăind în lumea sa interioară ca într-o fortăreață. În conștiința sa există o luptă între eul extravertit, care acționează, și eul introvertit: „Nu știu de ce n-am remarcat până acum acest măreț adevăr freudian despre mine. Poate pentru că există o fractură inexplicabilă între conștiința adevărului și înțelegerea lui."[20] Această exilare vizează și frica opiniilor celor din jur despre el, spre exemplu, la începutul carierei de scriitor, Fowles se gândește să scrie sub anonimat, considerând că ar fi foarte dezamăgit dacă apropiații nu i-ar aprecia dezvăluirea propriului său sine, așa cum obișnuia să-și numească creațiile. Sinele său este considerat a fi unicul lucru cu adevărat cunoscut, raportându-se la acesta ca la o entitate diferită și având tendința să utilizeze persoana a treia pentru a și-l exprima. Dedublarea personalității își areca punct de plecare, pe lângă frica de a publica, obligativitatea de a preda, din motive financiare, ceea ce îi răpește timp, pe care ar dori să-l aloce scrisului. De asemenea, veșnica amânare a lucrurilor, pe care dorește să le facă și se cer făcute, cum este scrisul, este numită „constipație", fiind astfel asociată conotațiilor anale freudiene.

Nicholas Urfe nu este un individ sociabil, el fiind interesat doar de relațiile cu femeile, nefiind pasionat de iubire în sine, ci de poziția pe care o are în relația cu o femeie: „Mă încântă în egală măsură succesul meu sexual și natura aparent efemeră a iubirii. Ca atunci când ești bun la golf, dar disprețuiești jocul în sine, totul merge bine, fie că jucăm, fie că nu." Nicholas este tipul manipulatorului: „Știu că pare, și de fapt și este, nu atât un calcul rece, cât o credință narcisită în importanța stilului de viață."[21] care dorește să i se confirme calitățile. Nicholas este o combinație între obedință (tradiționalism) și rebeliune, semănându-i lui Apolo: războinic, dar și zeu al rațiunii. Aspectul dionisiac apare în viața lui întruchipat în Alison, dar tânărul nu este capabil să descifreze misterul iubirii. Doar în urma experienței în Grecia, el va putea să înțeleagă firea exuberantă a lui Alison. Alison,

[19] Rodica Grigore, *În oglinda literaturii*, ed. cit., p. 240.
[20] John Fowles, *Jurnale*, ed. cit., p. 241.
[21] John Fowles, *Magicianul*, ed. cit., p. 19.

iubirea, este calea prin care el poate fi liber și Conchis îi spune acest lucru: „Du-te la Atena, prietene!”[22] Bătrânul îl trimite spre Alison deoarece Erosul reprezintă o poartă spre dionisiac. Tot în final își dă seama de semnificațiile numelui ei: grecescul *a* (fără) și *lyssa* (nebunie).

Potrivit lui Fowles, divinitatea și libertatea se exclud reciproc. Oamenii își creează zei imaginari și, tocmai prin această supunere în fața unui stăpân, ei se privează de libertate. Libertatea nu este niciodată absolută.

O atenție deosebită ar merita imaginea statuii de piatră, deținătoare a unui zâmbet pe care tânărul neofit îl compară cu cel al lui Conchis și căruia nu îi înțelege forța imperativă a liberății destinale până în momentul în care acesta îi explică: „Experiența m-a făcut să înțeleg ce este cu adevărat umorul. Este o manifestare a libertății. Tocmai pentru că există libertate, există și surâs. Numai un univers total predeterminat ar putea trăi fără el. În final numai devenind victimă poți scăpa de gluma de pe urmă – care constă tocmai din descoperirea că, tot retrăgându-te de peste tot, te retragi din tine însuți până la punctul când nu mai ești liber și sfârșești a mai exista.”[23] În mod esențial, zâmbetul este crud deoarece libertatea este nemiloasă; *a zâmbi* echivalează la Fowles cu *a recunoaște și a expune natura cruzimii fundamentale*, esență a existenței umane. De aceea, sfatul care i se dă tânărului, de a zâmbi, se referă la deprinderea abilității de a fi crud, neîndurător pentru a putea câștiga lupta pentru supraviețuire. Să nu uităm că Zarathustra este profetul care s-a născut râzând, iar obligația fiecărei ființe este de a ieși din cumințenia originară pentru a intra în extatic.

Procesul de regăsire a sinelui în cazul lui Nicholas, de acceptare a iubirii a exuberantei Alison se reflectă în imaginea camerelor închise. Alison și Nicholas fac dragoste în spații închise. Doar după ce trăiesc singuri, după ce Nicholas trăiește experiența Greciei vor reuși să facă dragoste în spații deschise, în natură, desemnând o regăsire, o acceptare și o comuniune a omului cu natura. O prezență numeroasă pe insulă o au și camerele subterane, în aceste camere închise personajele își evaluează viața lor, dar și a personajelor din jur, având în vedere că așa-numitul tribunal are loc tot într-o cameră subterană: „Ne aflam la unul dintre capetele unei uriașe încăperi subterane, un soi de cisternă enormă, cam de dimensiunile unei biserici mai mici (...)”[24]. Această „captivitate” în spații închise corespunde în plan spiritual unui progres interior al personajului.

[22] *Ibidem*, p. 223.
[23] *Ibidem*, pp. 428-429.
[24] *Ibidem*, p. 490.

Extravaganța lui Conchis îl intimidează pe tânărul introvertit, iar din acest motiv magicianul îl introduce într-o categorie a oamenilor moderni retractili, însă care au numai de pierdut din această cauză: „ – Prima dumitale reacție este tipică pentru acest secol care nu admite nimic, un secol care nu crede, nu aprobă. Se poate vedea limpede în spatele politeții dumitale. Ești ca și ariciul. Când ariciul își scoate țepii nu poate mânca. Cine nu mănâncă moare de foame. Iar țepii îți vor muri o dată cu trupul."[25] Fowles se teme că *homo sapiens*va deveni *homo solitarius*, arta nefiind capabilă să fie suficientă omului modern, având în vedere rolul pe care acesta îl are în evoluția speciei.

Conchis afirmă: „Eu nu judec națiunile după geniile lor, îmi răspunse el, oprindu-se, eu le judec după caracteristicile rasiale."[26] Războiul apare ca formă de manipulare în masă, fiind provocat de interesele unor indivizi lipsiți de scrupule: „– Îți voi explica de ce ne-am dus la război. De ce omenirea, de când se știe, a făcut război. Nu din rațiuni politice sau sociale. Nu țările fac război, ci indivizii."[27], dar și ca motor al vieții. Războiul, prin apropierea lui de moarte, cauzează o apreciere profundă a vieții: „Șansa de a trăi experiența, fie ea de frig, de foame, de greață era un miracol. Imaginează-ți că într-o bună zi descoperi că posezi un al șaselea simț, până atunci nebănuit – ceva ce nu include văzul, pipăitul, cele cinci simțuri cunoscute ! Un simț mult mai profund din care se trag toate celelalte. Cuvântul „a fi" nu în sens pasiv și descriptiv, ci activ… aproape imperativ."[28] Hitler este și el un magician deoarece deține o putere absolută asupra individualităților: „ – Specia umană nu contează. Eul nu trebuie trădat. – Dar nici Hitler nu și-a trădat eul. – Ai dreptate, spuse el, întorcându-se spre mine. El nu. Dar milioane de germani și-au trădat eul. Aceasta a fost tragedia. Nu că un om a avut curajul de a fi ticălos, dar că milioane de oameni nu au avut curajul de a fi buni."[29] Dezgustul față de război îi este provocat de pierderea a mii de individualități, deoarece Conchis recunoaște mintea umană ca o entitate mai presus decât universul însuși, aceasta cuprinzând amintiri, iubiri, senzații, lumi.

Putem sesiza influența nietzscheeană în episodul hipnozei lui Nicholas, când, pentru prima dată, are certitudinea existenței în sine. Tot ce reprezenta valoare până în acel moment – știința, voința, înțelepciunea, bunătatea, educația, cunoașterea, sensibilitatea și sexualitatea

[25]*Ibidem*, p. 102.
[26]*Ibidem*, p. 81.
[27]*Ibidem*, p. 120.
[28]*Ibidem*, p. 126.
[29]*Ibidem*, p. 128.

– de acum îi pare superficial, aşadar, scara de valori este răsturnată: „ (…) mă enerva faptul că nu-şi dădea seama că m-am schimbat, că nu mai sunt sclavul convenţiilor.”[30]

Fowles agreează puţini oameni, considerând ideea că ne plac oamenii o iluzie care ne conferă calitatea de a fi apţi să trăim în societate. El respinge această idee, mulţumindu-se să fie, să existe şi neacordând importanţă faptului dacă este iubit. Ne este prezentată libertatea ca posibilitate de acţiune care nu ţine cont de natura acesteia, fie ea plăcută, fie abominabilă. Wimmel este un om liber deoarece nu ţine cont de scara de valori, trece dincolo de moralitate, reuşind să-şi obţină libertatea de a realiza orice prin ignorarea tuturor interdicţiilor.

Finalul ambiguu al romanului susţine viziunea existenţială a lui Fowles conform căreia oamenii au nevoie de existenţa misterelor, nu de soluţiile acestora, astfel că Jocul de-a Dumnezeu căruia îi este supus Nicholas cunoaşte o expansiune la nivelul lectorului, John Fowles fiind magicianul care reuşeşte, cu ajutorul strategiilor narative, să-şi pună cititorul în ipostaza unui lector învăluit de mister în ceea ce priveşte cunoaşterea finalului, care nu este clar. Unii exegeţi au încercat însă să clarifice misterul finalului, vorbind chiar de o renunţare a lui Fowles la sensuri multiple: „Este drept că nu aflăm nimic cert despre identitatea şi motivaţiile lui Conchis şi ale acoliţilor săi. Dar Allison reapare. Deşi Fowles se fereşte de punctuaţia convenţională şi nu cade în capcana *happy-end*-ului explicit, reconcilierea, iertarea, împlinirea se descifrează în subtext. Voit sau nu de autor, finalul reduce *jocul zeilor* la o acţiune didactică, moralizatoare chiar. Încercările brutale, chinuitoare, la care a fost supus Nicholas Urfe, l-au ajutat să iasă din egotism, să ia cunoştinţă de ceea ce îl leagă de Allison. Misterul identităţii şi comportării lui Conchis devine secundar.”[31] Aşadar, cartea poate fi interpretată ca un Bildungsroman care urmăreşte schimbările morale şi psihologice uriaşe ale protagonistului. Noi credem, aşa cum am demonstrat, că Fowles nu se rezumă doar la acest aspect.

[30] *Ibidem*, p. 236.
[31] Silvian Iosifescu, *De-a lungul unui secol*, Sinteze, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983, pp. 214-215.

I. BIBLIOGRAFIA OPEREI:

- Fowles, John, *Magicianul*, Traducere de Livia Deac și Mariana Chițorean. Cu un cuvânt înainte al autorului, Ediția a II-a revizuită, Editura Polirom, București, 2007
- Idem, *Jurnale*, Selecție de Anca Băicoianu, Traducere din limba engleză și note de Radu Pavel Gheo, Editura Polirom, Iași, 2014
- Nietzsche, Friedrich, *Știința voioasă*, Traducere din germană de Liana Micescu, Traducerea versurilor de Simion Dănilă, Ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 2006

II. BIBLIOGRAFIE CRITICĂ:

- Chateaubriand, François-René, *Génie du christianisme*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966, t. I
- Freud, Sigmund, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*, Traducere, studiu introductiv și note: Dr. Leonard Gavriliu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1990
- Grigore, Rodica, *În oglinda literaturii*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2011
- Iosifescu, Silvian, *De-a lungul unui secol*, Sinteze, Editura Eminescu, București, 1983

COMPARATIVE-PSYCHOANALYTIC RESEARCH THROUGH TRANSGENERATIONAL DISPERSION – CAMELIA CAVADIA, MĂȘTILE FRICII

Rebeca-Rahela Marchedon
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: The luminiscence of the Platonic period, sunken in the harmony of primordiality, has been invested as substitute to paradise state. Understood as psychoanalytic angle, our pursuit, the absence of this state replaces the phalic mother's loss. The absence spreads in the perspective of anxiety, whose elimination is based on finding the missing cell and fixing the curative. This need to heal psychic disturbances leads to ideas like social repression, abolishing pleasure and emergence of anxiety or neurosis.
Using the idea of new psychoanalytic perspective, Nicholas Abraham and Maria Torok choose to resize the trauma concept through transgenerational eye, involving actions like incorporation, introjection and crypt. Transgenerational theory can be easily applied in Camelia Cavadia's novel, Măştile fricii.
Instead of individual subconscious, the novel imposes the transgenerational branch. Character's words are defined using delusive symbols buried in the psychic's crypt. The individual endowed with libidinal desires hides under the mask of atrocity. The impossibility of family grief follows the emergence of sexual impulses in the main female character's consciousness. The erotic daughter's motivation encrypts the need for affection and revenge. Usage of licentious language and the obsession for his daughter's impurity offers the psychoanalytic perspective of unjust, adulterous and passionate repressions. In daughter's mind these are associated while the incorporation takes place. Coded speech reveals the incestuous desire's covering located in crypt. That desire comes from the father's crypt and it is also directed toward him with the instrumentality provided by the transgenerational ghost. The symbol of hereditary paternal aggression converges towards gestural torture of his son's hands.
Captured by the transgenerational impact, the family members feel the drama's effect dictated by an absent father. Trauma's consequence follows its own trace until the third generational circle, Ema's son.

Keywords: psychoanalysis, trauma, aggression, incestuous secrets, transgenerational ghost

"Let us learn to dream, gentleman, and then we may perhaps find the truth"[1]
- Friedrich August Kekulé, 1865

Urmărind firul filozofic grec, dialogul platonician, Cratylos[2], etalează starea păcii și armoniei primordiale în care vieţuia odată omul, perioadă numită Epoca de Aur a omenirii. Suprema stare de confort și împlinire își trăgea seva din viața lipsită de griji a atenienilor. Pământul oferea destulă hrană pentru ca indivizii să nu fie nevoiți să muncească, păstrându-și înfățișarea tinerească mult timp și având o viață lungă încununată de virtutea binelui. Epoca

[1] *Să învățăm să visăm, domnule, şi atunci poate vom găsi adevărul, (trad. pers.), Friedrich August Kekulé, apud George A. Olah, *A Life of Magic Chemistry: Autobiographical Reflections of a Nobel Prize Winner*, New York, Wiley-Interscience, 2001, p. 154.
[2] *Cratylos*, în Platon, *Opere Complete, vol. II*, traducere de Simina Noica, ediție îngrijită de Petru Creția, Constantin Noica și Cătălin Partenie, București, Editura Humanitas, 2002.

poate fi asociată stării paradisiace în care Dumnezeu crease primii oameni. Păcatul şi răul nu erau cunoscute, ruşinea nu exista şi totul era îmbălsămat în pace divină. Pentru istoricul Dominick LaCapra pierderea stării paradisiace a omului, analizată în volumul său, *Writing History, Writing Trauma*[3], coincide cu pierderea mamei falice regăsită în conceptele formulate de psihanalistul Jaques Lacan, dar şi în *Complexul Oedipian* analizat de Sigmund Freud. Istoricul vorbeşte despre înlocuirea în conştiinţa umană a absenţei cu cea a pierderii. Când divinitatea este înţeleasă ca element pierdut în viaţa unui individ, devine moartă sau ascunsă din cauza culpei, iar singura cale de redobândire într-un viitor ideal este răstignirea. Prin conversia absenţei în pierdere, redobândirea se transformă într-un fapt posibil. Existând un obiect pierdut, identificabil, momentul poate fi depăşit. Freud învesteşte calitatea absenţei prin prisma anxietăţii. Modalitatea de a calma şi elimina anxietatea se realizează prin localizarea elementului pierdut care poate genera o anumită teamă, dar şi eliminarea acestuia prin recunoaştere şi vindecare.

Teoreticianul englez, Terry Eagleton, realizează un studiu,*Literary Theory. An Introduction*[4] în care dezbate, pe baza teoriilor apărute în ultimul secol, naşterea şi evoluţia psihanalizei. De-a lungul istoriei, odată cu pierderea harică a umanităţii, degradările relaţiilor interumane şi ale personalităţii au cunoscut un ritm accelerat. Nevoia de vindecare a perturbărilor psihice au condus la dezvoltarea unui domeniu sistematic de cunoştiinţe, întemeiat de neuropsihiatrul austriac Sigmund Freud, în secolul XIX, cunoscut sub numele de psihanaliză şi reinterpretat în lumina teoriilor semiotice ale secolului XX de către francezul Jacques Lacan. Conform lui Freud, societatea stă sub semnul refulării dorinţelor prin imperativul tabuurilor impuse de Super-Ego, structura de putere şi autoritate, al cărei scop deghizat sub forma preceptelor morale este, în realitate, economisirea energiilor forţei de muncă redirecţionate din domeniul libidinal în cel al muncii pentru profit material. Criticul Charles E. Bressler, în studiul său, *Literary Criticism. An introduction to Theory and Practice*[5], propune o prezentare succintă a modelelor psihice impuse de Freud, în care vorbeşte de existenţa a patru modele psihice: modelul dinamic format din inconştient[6] şi conştient, modelul economic[7] guvernat de principiul plăcerii şi principiul realităţii, modelul tipografic[8] care împarte psihicul în trei părţi, conştient, preconştient, inconştient, şi modelul tripartit[9] sau structural al psihicului, compus din Se (id), eul (ego) şi Supraeu (Superego). Represiunea impusă de societate aboleşte principiul plăcerii conducând spre boală, transformând individul în nevrotic. Experienţele pacienţilor i-au arătat că „în spatele fenomenelor de nevroză, nu acţionau nişte emoţii afective oarecare ci, de obicei, emoţii de natură sexuală, fie conflicte sexuale actuale, fie repercusiuni ale evenimentelor sexuale

[3] Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, United States of America, 2014.
[4] Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, Second Edition, The University of Minnesota Press, United States, 1996.
[5] Charles E. Bressler, *An introduction to Theory and Practice*, Fifth Edition, Indiana Wesleyan University, Pearson Education, Inc., 2011.
[6] Inconştientul guvernează o mare parte a acţiunilor noastre, depozitând Erosul, instinctul sexual, căruia Freud îi atribuie termenul de libido. Acesta depozitează partea destructivă şi agresivă a psihicului.
[7] Principiul plăcerii guvernat de satisfacerea nevoilor ignoră regulile morale impuse de principiul realităţii şi se bazează pe eliberarea constrangerilor înţelese ca teamă şi suferinţă. Cele două principii se află într-un continuu război.
[8] Preconştientul este înţeles ca depozitar al amintirilor, în timp ce, inconştientul deţine latura umană a gândurilor, dorinţelor, imaginilor haotice şi foamei.
[9] Id-ul este partea iraţională şi instinctuală a dorinţelor şi fricilor intense aflat în casa libido-ului care acţionează după principiul plăcerii şi satisfacerii imediate. Ego-ul reprezintă partea raţională ce operează în armonie cu principiul realităţii asumându-şi responsabilitatea ca dorinţele id-ului să nu conducă spre dezastru. Superego-ul îşi atribuie datoria de a arunca în inconştient instinctele id-ului şi de a acţiona în favoarea moralităţii sociale. Ego-ul are datoria de a media între id şi Superego.

timpurii"[10]. Freud ajunge la o definiție elaborată a fenomenului oniric din timpul nopții, „*Complexul lui Oedip*[11] dovedindu-se, din ce în ce mai mult, ca fiind nucleul central al nevrozelor"[12]. Asumarea legii patriarhale a tatălui generată de *Complexul Oedipian* conduce, în opinia lui Freud, la construirea superego-ului și vocii conștiinței care refulează tot ceea ce nu îndeplinește standardul moralei. În *Despre vis*[13], psihanalistul analizează elementele refulate și le atribuie nevoia de a ieși la suprafață într-un mod care să nu afecteze viața conștientă, apelând la o situație de compromis, visul sau arta, operând cu simboluri și imagini. Psihicul creează o fereastră către conștient, transformând materialul aflat în stare latentă în conținut manifest[14] (vis, artă) prin acțiunea travaliului. Imposibiltatea etalării elementelor refulate aruncă individul în negura nevrozei.

În lucrarea sa, *Ecrits: A Selection*[15],Lacan împarte psihicul uman în trei ordini ce interacționează între ele, ordinea imaginară, simbolică și reală. O etapă importantă în dezvoltarea psihicului o constituie etapa oglinzii ("Stadiul oglindă", 1949). Etapa e situată la vârsta de 6-18 luni influențând formarea eul-ui. Identificarea propriei imagini în oglindă operează cu funcția *imago* și constituie o relație între organism și realitatea sa exterioară. În opinia lui Lacan, cea mai bună din lumile posibile situează psihicul în ordinea imaginară[16], alipind fătul de imaginea mamei, guvernați de imaginea sa și dorințele născute pentru ea. Este ceea ce Freud numește *Complexul Oedipian.* Separarea, fragmentarea și intrarea psihicului în ordinea simbolică, are loc prin tată, reprezentant al legii. Când tatăl intervine, eul devine conștient de lumea înconjurătoare și este izgonit din lumea primordială[17]. Conștientizarea triadei tată, mamă, fiu, conduce la acceptarea diferențelor sexuale. Tatăl simbolizează legea și puterea societății prin existența falusului[18]. Identificarea băieților cu tatăl blochează dorințele sexuale legate de mamă[19], iar absența falusului fetelor impune supunerea în fața legii masculine. Castrarea simbolică prin pierderea mamei reprezintă fragmentarea întregului. Freud vorbește despre Thanatos ca întoarcere în lumea primordială a binelui, iar Lacan despre întoarcerea în ordinea imaginară și reîntregirea cu mama.

---

[10] Sigmund Freud, *Viața mea și psihanaliza,* în românește de Vasile Braic și Iuliana Urzică, Iași, Ed. Moldova, 1933, p. 35.

[11] Definindu-ne ca ființe dependente de grija imediată a mamei, satisfacția biologică de alăptare este înțeleasă ca instinct de plăcere. În acest sens, Freud recurge la povestea miticului Oedip definind relația timpurie a bebelușului cu mama ca dimensiune libidinală. Bebelușul, indiferent de sex, va dezvolta un atașament erotic față de mamă și unul condus de gelozie în fața tatălui. Atașamentul unui băiat se încadrează în *Complexul Oedipian,* iar cel al fetiței în *Complexul Electra*. Reprimarea instinctelor sexuale ale bebelușului apar în urma *Complexului Castrării.* Tatăl joacă rolul elementului despărțitor și regulator al dezvoltării normale. Copilul de sex masculin își va reprima dorințele din frica de a nu fi castrat, iar copilul de sex feminin va realiza că acțiunea castrării a avut loc deja. Amenințarea tatălui va plasa individul în principiul realității, în sfera moralității, conștiinței, autorității sociale și religioase. Este momentul de răsărit al refulării instinctului sexual. (Terry Eagleton, *Op. cit.,* pp.133-135cf.Charles E. Bressler, *Op. cit.,* pp. 127-129) În mitul lui Sofocle, când Oedip trebuie să fie pedepsit cu moartea, vede în moarte o unire cu mama sa, o întoarcere spre origini, o reîntoarcere în starea paradisiacă sau înțelegerea scopului final al vieții în moarte, Thanatos, unde ego-ul nu poate fi rănit cum este în Eros.

[12]Sigmund Freud, *Op. cit.*, p. 95.

[13] Sigmund Freud, *Despre vis*, editori: Silviu Dragomir, Vasile Dem. Zamfirescu, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Ed. Trei, 2011, pp. 23-44.

[14] Munca psihanalistului constă în decriptarea conținutului manifest, asemănătoare cu acțiunea criticului de literatură, de a găsi un subtext prin intermediul imaginilor și simbolurilor.

[15] Jaques Lacan, *Ecrits: A Selection,* translated by Alan Sheridan, London and New York, Taylor & Francis e-Library, 2005.

[16] Interpretarea lumii prin prisma imaginilor, lume guvernată de fantezii și dorințe.

[17] Pentru Lacan, sexul este biologic creat, însă genul este determinat cultural prin intrarea în ordinea simbolică. Lingvistic, Saussure afirma implicarea identităților ca urmare a diferenței și existența unui termen prin excluderea celuilalt.

[18] Simbol ultimatum al puterii.

[19] Ceea ce Freud numea *Complexul lui Oedip* vs. *Complexul Electra.*

Freud aplică teoriile psihanalitice în numeroase studii, reușind să întărească ideile și conceptele noii școli. Între cele mai de seamă situăm studiul[20] nuvelei *Gradiva*, aparținând poetului și scriitorului german Wilhelm Hermann Jensen. Textul însemna pentru Freud un pas spre public, dar și o demonstrație clară a celor două tipuri de percepție a psihicului uman. Nuvela servește ca obiect al disecției celor două tipuri de cunoaștere. Cunoașterea oferită de psihanaliză și cea constituită de către scriitor[21].

Înaintând pe ruta psihanalitică, perspectiva unei noi teorii găsește calea spre lumină în lucrările celor doi psihanaliștii freudieni clasici, Nicolas Abraham si Maria Torok. Conceptele oferite au intenția de a reda o nouă dimensiune conceptului de traumă legându-l în mod direct de transmiterea transgenerațională prin acțiunea încorporării și introiecției, teoretizate de psihanaliza freudiană, respectiv lucrările lui Sandor Ferenczi. Ideile celor doi psihanaliști, Abraham și Torok, au fost teoretizate în studiul *The Wolf Man's Magic Word. A Cryptonymy*[22], apărut inițialîn limba franceză în anul 1976. Lucrarea este însoțită de introducerea lui Jaques Derrida, intitulată *Fors: The Anglish Words of Nicolas Abraham and Maria Torok.* În cuprinsul acestei introduceri,filozoful francez justifică întrebuințarea termenului ”fors” ca suplinire a forumului latin, piața publică din Roma, un loc al proceselor judecătorești. Forumul poate fi înțeles și ca forum interior, sau ca un tribunal al conștiinței, ca entitate unică, având atât un sens pătrunzător, de interiorizare, cât și unul expus, al exteriorizării. Derrida fixează asocierea forumului roman termenului de „criptă” introdus de către cei doi psihanaliști. Cripta este înțeleasă ca o sondare a limitelor logice spațiale metafizice. Spațialitatea criptei este una paradoxală, fiind atât interioară sieși, cât și exterioară, caracteristică modelului de subiectivitate umană introdus de Torok și Abraham. Derrida situează spațiul criptei în construcția individului. În spațialitatea forumului cu acces liber se găsește cripta, un forum interior în sine, un interior secret plasat în piața publică,

---

[20] Sigmund Freud, *Opere esențiale vol. 10. Eseuri de psihanaliză aplicată*, traducere din germană și note introductive Vasile Dem. Zamfirescu, notă asupra ediției Raluca Hurduc, București, Editura Trei, 2017.

[21] Psihanalistul aderă la cunoașterea psihicului prin observare si mult studiu, aplicând idei asupra conținutului manifest, fie în stare de reverie, vis sau delir, în timp ce scriitorul ajunge la aceleași concluzii prin coborârea metaforică în propriul inconștient și în tenebrele neștiutului, utilizând intuiția, de unde extrage idei pe care le așterne în momentele creației. Abilitatea scriitorului de a așeza în planul conștientului elemente „stilistice-abisale”,a fost numită de către Lucian Blaga, capacitate revelatorie. (Lucian Blaga, *Despre gândirea magică,* cuvânt înainte Acad. Prof. Zoe Buşulenga Dumitrescu, București, Editura Garmond, 1992, p. 78) Rezultatele intuite au același conținut ca acela dibuit de către psihanalist. Freud numește refularea scriitorilor ca fantasme și le găsește originea în perioadele de infantilitate, îndreptându-ne spre o interpretare pusă în balanța biografiei și operei, implicit spre dibuirea metaforelor obsedante, teoretizate de Charles Mauron. Schimbând raportarea asupra creatorului și creației, în opinia filosofului Gaston Bachelard, creația stă sub semnul reveriei influențată de anima. Astfel, orice ființă omenească își găsește repausul în anima profunzimii „coborând, coborând mereu «panta reveriei»” (Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului,* în românește de Lucia Ruxandra Munteanu, prefață: Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1989, p. 69). Bachelard consideră căderea în întuneric un element care pregătește drame facile pentru imaginația inconștientă, deținând toate sensurile, fiind simultan metaforă și realitate. „Cu cât sufletul vorbit va fi mai căzător, cu atât mai fantasmatice vor fi spectacolele ce i se vor oferi în cădere”. (Gaston Bachelard, *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării.,* traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1997, p. 97) Atât Freud cât și Bachelard atribuie creației instrumentele imaginarului infantil. Psihanalistul aderă la credința conform căreia activitatea fantasmatică a scriitorului este aidoma lumii fanteziste create de copil în timpul jocului, dar, în același timp, seva fantasmelor își are rădăcina în copilăria deja trăită. Pentru Bachelard, fericirea poeților derivă din fericirea copiilor de a visa, susținând ideea că între singurătatea poetului și singurătatea copilăriei există o comunicare pe care o accesează alunecând pe pantă, până la punctul de atingere cu aceste singurătăți ale copilăriei. Reveria dublă se realizează prin trecerea ființei visătoare prin toate vârstele omului, de la copilărie până la bătrânețe, cu scopul de a trezi la viață reveriile copilăriei. „Visăm amintindu-ne. Ne amintim visând. [...] Copilăria se află la originea celor mai mari peisaje. [...] În reveria copilului, imaginea domină totul”. (Gaston Bachelard, *Poetica reveriei,* traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela45, 2005, pp. 106-107)

[22] Nicolas Abraham, Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word. A Cryptonymy*, translated by Nicholas Rand, foreword by Jaques Derrida, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

interior lui, dar în același timp exterior. Cripta are rolul de a proteja secretul interiorității sale. Este percepută ca un nucleu ascuns ce păstrează secretele înstrăinării în raport cu interioritatea. Cripta devine un loc interior individului, în care,6 un obiect văzut ca pierdut este depozitat.

Un aspect important în teoria celor doi demonstrează criptonimia (criptarea) limbajului izvorât din interior, care în opoziție cu limbajul metaforic supus psihanalizei, nu are capacitatea de a scoate la suprafață semnificația ascunsă, ci are rolul de a o adânci și de a înșela sensul. Exteriorizarea sau interiorizarea semnificației ține de două aspecte psihanalitice antitetice, introiecția și încorporarea. Introiecția permite analiza psihanalitică, înlocuind obiectul pierdut cu ajutorul cuvintelor, în timp ce încorporarea o maschează. Introiecția este un termen introdus de Sandor Ferenczi în 1909 desemnând un proces anterior încorporării. Cele două concepte se referă, în opinia lui Freud, la metodele de asimilare a unui obiect pierdut față de care se nutresc sentimente de iubire. În opinia celor doi psihanaliști, introiecția este procesul normal al doliului, în care subiectul recunoaște și acceptă moartea decedatului sau pierderea obiectului neindentificându-l cu el însuși, iubindu-l în continuare prin intermediul amintirilor. Cu ajutorul introiecției, pierderile devin suportabile. Dacă introiecția nu poate avea loc, intervine încorporarea. Încorporarea dă senzația procesului introiecției pentru a păcăli subiectul. Acest proces apelează la magie, acționând brusc, ascuns și halucinant în intenția de a recupera obiectul pierdut. Subiectul nu poate accepta pierderea deoarece obiectul pierdut semnifica mediatorul dintre lumea exterioară și lumea sa interioară. În dorința de a domina obiectul pierdut, subiectul îl inchide în cripta sa interioară. Doliul nesperat creează un spațiu al criptei unde se depozitează, așa cum spunea Derrida, „morții vii". Mortul viu este reconstruit din imagini, cuvinte sau momente traumatice care nu s-au supus introiecției. Un obiect încorporat în domeniul subconștientului, asemeni unui parazit, recreează Eul, punând stăpânire asupra lui. În încorporare este imposibil de înlocuit obiectul pierdut prin cuvinte, deoarece aceastea ar putea scoate la suprafață secrete rușinoase. Activitatea încorporării izolează obiectul încorporat într-o criptă, departe de Eu. Cuvintele își pierd purtarea metaforică, căpătând doar un sens literal, cripta fiind un loc al tăcerii, cum afirma Derrida. Cripta încifrează pentru a nu fi descoperită. Cripta este văzută ca un spațiu lingvstic ce imită introiecția pentru a păcăli. Dacă secretul criptei s-ar afla, s-ar transforma într-un mormânt obișnuit. Termenul „criptei" este alăturat termenului „fantomă". În timp ce cripta înseamnă încorporarea celuilalt, fantoma reprezintă secretul transgenerațional provenit din inconștientul celuilalt. O formațiune inconștientă transmisă din inconștientul părintelui, în cel al copilului.

Din perspective celor doi psihanaliști, ceea ce „bântuie" psihicul uman, nu este obiectul pierdut, ci golul lăsat în subiect de secretele necunoscute. Fenomenul are loc când reprimarea secretelor înaintașilor se răsfrange asupra urmașilor printr-o informație criptată a traumei. „Fantoma" expune golul produs în subiect de secretele obiectului iubit. Trauma prin care trece individul nu poate fi înțeleasă din cauza necunoașterii secretului. Fantoma se întoarce de la părinți către copii, dând naștere „morților vii" în interiorul copiilor. Când fantoma se întoarce să bântuie, scopul ei este să mintă, aceasta purtând, de multe ori adevărate secrete ale rușinii. Eul nu cunoaște această prezență, deși este cauza tulburărilor sale. Fantoma nu e mortul pierdut, ci lipsa prezentă in individ produsă de secretele celui pierdut. Efectul fantomei înseamnă întâlnirea Eului cu obiectul sosit din cripta altui subiect. Poate fi înțeleasă ca traumă ce nu a avut loc niciodată, diferită de represiune, fiind inconștientă. Pentru a identifica obiectul încorporat este necesar să-i localizăm cripta. În acest scop, trebuie să identificăm limita dintre introiecție și încorporare.

În analiza romanului *Măștile fricii* modelul teoretic compatibil trăririlor personajelor se pliază în mod expres modelului criptei și fantomei transgenerațională conceptualizate de Maria Torok și Nicolas Abraham, fiind vorba despre un subconștient transgenerațional și nu

unul individual analizat în teoriile freudiene. Romanul urmărește firul lansat de către cei doi psihanaliști atât în modelul criptei, prin conceptul încorporării, cât și în cel al fantomei.

Simțirea personajelor din timpul stării de veghe se transpune și prelungește prin vis. Emoțiile din timpul zilei, rămase active, dau naștere produselor imaginației. Din acest punct de vedere am fi tentați să aplicăm asupra trairilor personajelor un model de analiză psihanalitică, însă ceea ce psihicul personajelor ascunde este chiar faptul de a nu putea fi interpretate corect în baza inconștientului individual. Limbajul și simbolurile izvorâte din subconștient sunt pure înșelăciuni ale criptei îngropate în psihicul subiectului.

Narațiunea romanului este modelată sub forma unui jurnal intim al mărturisirilor traumei unei familii. Acțiunea este prezentată din perspectiva personajului principal, Ema, personaj feminin. Perspectiva relatării este una dezastruoasă, încărcată cu elemente traumatice. Tatăl, individul atroce, perceput ca autocrat tiranic de către familie, este mort în momentul relatării. Incipitul romanului oferă o perspectivă iluzoriu eliberatoare, definită prin moartea tatălui și evenimentul priveghiului de dinaintea îngropării. De la primele relatări intime ale Emei se observă starea de doliu a familiei. Personajul trecut într-o altă dimensiune capătă valențele obiectului pierdut. Dacă procesul doliului personajelor s-ar fi dovedit unul normal, iar subiecții ar fi acceptat moartea, excluzând identificarea decedatului cu ei înșiși și ar fi recurs la amintiri ca rememorare a individului, procesul introiecției ar fi avut loc în psihicul acestora, iar eventualele traume puteau fi decriptate sub analiza psihanalistului.

Totuși, individul perceput ca obiect rău de către Ema și fratele său, David, nu poate fi șters din conștiința acestora. Percepția tatălui ca obiect rău este una eronată, ascunsă în dorințele libidinale, obiectul fiind unul iubit. Imposibilității doliului îi urmeaza emergența unor impulsuri libidinale rusinoase dupa moartea acestuia. Mortul își continuă tăinuit existența în subconștientul celor doi. În percepția personajelor, cel mai fericit moment este moartea tatălui și înlăturarea răului fizic. Inconștientul acționează criptic și iluzoriu. Limita dintre introiecție și încorporare este atinsă odată cu impactul vizual al materiei în stare de descompunere aflat în fața Emei:

> „un fel de teamă mă împiedica să mă uit înspre trupul inert al tatălui meu, de parcă ar fi putut să vadă înăuntrul meu și să se ridice, gata încă o dată să-mi facă rău. [...] De parcă reușise cumva să găsească o cale să ne spună că și acum e tot deasupra noastră. [...] ochii-i rămăseseră întredeschiși. Își lăsase o portiță pe unde să ne poată supraveghea în continuare. Să ne subjuge, să ne conducă, chiar și după moarte”[23].

Absența tatălui este transformată în lipsă, iar obiectul este perceput ca unul pierdut. Procesul introiecției este înlocuit de cel al încorporării într-o manieră bruscă și ascunsă. Pentru Ema și David, tatăl simbolizează puntea de acces între exterioritate și interioritate. El este preschimbat în „mortul viu” și depozitat în cripta subiecților.

Simbolistica arhetipală văzută ca percepție „endopsihică”[24] în conștiința Emei, camuflează adevărul criptei halucinând esența traumei. Subconștientul asociază imaginea inertă a tatălui unei ființe monstruoase cu origini abisale, nepământești, izvorâte din adâncul temerilor. Spectrul patern renaște în simbolul vulturului, arhetip străvechi al conexiunii intermediare între două lumi, vehicul al sufletului în lumea apriorică. Cripta are rolul de a proteja secretul interiorității sale, tăinuind înstrăinarea în raport cu interioritatea. Metafora vulturului are rolul de a adânci și înșela sensul:

---

[23] Camelia Cavadia, *Măștile fricii,* București, Editura Trei, 2016, p. 8.

[24] Percepția sau cunoașterea endopsihică este orientată către intuirea propriului inconștient, provenită dintr-o capacitate de cunoaștere ereditar-constituțională, fără acces la cercetare științifică. Acest tip de cunoaștere este caracteristic scriitorilor, dar și indivizilor constrânși de anumite nevroze și acționează în multe cazuri sub forma simbolului. (Sigmund Freud, *Opere esențiale vol. 10. Eseuri de psihanaliză aplicată*)

„Îi priveam mâinile noduroase, urâte şi-am simţit că mă trec fiorii. Mă bucuram să le văd adunate pe piept, îngheţate în nemişcare. Cu toate astea, mi-aş fi dorit să le privesc îndeaproape pentru ultima oară. Voiam să mai văd o dată mâinile acelea imense ce se înălţau ca nişte vulturi hulpavi deasupra noastră, cu aripile răsfirate, gata să înhaţe, să strângă, să lovească, să apuce. Mâinile acelea protagoniste ale unor spectacole îngrozitoare. Mâinile alea neobosite. [...] Mâini urâte, ca nişte crengi uscate care mă îngrozeau teribil”[25].

Asimilarea simbolică inconştientă indică rezidurile refulate ale agresivităţii perioadei infantile. Conştiinţa individului percepe moartea ca desprindere şi eliberare de sub jugul durerii, însă încorporarea inconştientă a obiectului pierdut în cripta psihicului conduce la acţiuni dictate de parazitul ce recreează Eul, având control deplin asupra lui. Sub influenţa obiectului însuşit, Ema îşi oferă trupul tuturor bărbaţilor pe care îi întâlneşte. În conştiinţa Emei, motivaţia sa erotică este încriptată în nevoia afecţiunii şi răzbunării. În lipsa unei paternităţii fizice cauzatoare de spaimă şi tortură, victima se autopedepeseşte instinctiv sub impactul „mortului viu”, reconstruind mozaicul patern pentru a suplini lipsa. Dorinţa inconştientă de autopedepsire provine din sistemul criptic al dorinţelor celuilalt. Acelaşi model stă ca fundament al acţiunilor fratelui Emei, David şi al generaţiei anterioare şi următoare.

Într-un episod din copilăria acesteia, tatăl o zăreşte venind de la şcoală alături de un băiat. Acesta recurge la jigniri şi umilinţe insuflându-i mentalitatea unei persoane triviale:

„- Îţi arde de gagii, ăăăă? [...] Eşti bagaboantă? m-a întrebat tata din nou, de data asta prinzându-mă puternic de păr şi trăgându-mă în toate direcţiile. [...] Dacă te mai prind că vii cu toţi hăndrălăii după tine pe stradă, data viitoare te omor în bătaie!”[26].

Ema povesteşte episoadele de-o noapte, cu iubiţii săi, ca fiind pure descătuşări ale unei persoane ce-şi găsise culcuşul în fiinţa ei. Erau două identităţi diferite, ajunse la un compromis - cea care se afişa dimineaţa ca parte conştientă a fiinţei, şi cea de-a doua - identitatea perfidă cu motivaţii inconştiente ce-i întrebuinţa trupul ca templu hedonist.

„Eram fericită să mă simt iubită şi nimic altceva nu a mai contat. Pierdeam nopţi în compania unor băieţi, mai apoi a unor bărbaţi pe care-i cunoscusem de doar câteva ore. Cu cât numărul lor creştea, cu atât mă simţeam mai împlinită. [...] O iubeam pe fata aceea care putea să fie tot ce nu putusem eu să fiu [...] îmi dădea şi mie din siguranţa ei”[27].

Limbajul licenţios şi obsesia impurităţii fiicei oferă perspectiva psihanalitică a refulărilor unor dorinţe şi pasiuni incestuoase venite din partea tatălui, pe care, interioritatea Emei le asociază odată cu încorporarea. Limbajul criptat al simbolurilor, viselor şi dorinţelor născute în psihicul Emei, percepute ca urmări ale agresivităţii şi răzbunării asupra tatălui, semnifică, de fapt, ascunderea în criptă a dorinţei incestuoase şi libidinale îndreptate către tată şi, în acelaşi timp, provenite din cripta tatălui prin prisma fantomei transgeneraţionale. Identificarea secretă cu celălalt aduce cu sine îngroparea unei experienţe inadmisibile, evidenţiată printr-un limbajul criptic în concesia camuflării secretelor ruşinoase.

Deşi se căsătoreşte cu Victor, influenţa tatălui instigă dorinţele sexuale împingând personajul înspre autodistrugere. Dorinţa sadic-erotică inconştientă o transformă într-o persoană adulterină asmuţind dispreţul îndreptat către propria persoană, urmărind tiparul obiectului însuşit-tatăl respins de către ceilalţi. Căsătorită fiind, nu ezită să aibă o aventură de

[25] Camelia Cavadia, *Op. cit.*, pp. 10-11.
[26] *Ibidem*, p. 25.
[27] Camelia Cavadia, *Op. cit*., pp. 14-15.

o zi cu instructorul de înot al copiilor. Influența paternă slăbește granițele inconștiente până în pragul nevrozei, translatând personajul către cea mai degradantă formă.

În *Măștile fricii,* visele personajului semnifică spațiul lingvstic care imită introiecția pentru a păcăli. Imaginile depozitate în inconștient, apar sub forma vinei și nimicniciei conducând personajul spre stări depresive și atacuri de panică, izolând secretul incestuos și reprimat al obiectului încorporat și cunoașterea adevăratului motiv al traumei. Fantoma este reprezentată de secretul transgenerațional provenit din inconștientul tatălui. Ea se întoarce să bântuie psihicul Emei prin vise mincinoase. Adevărul mascat are capacitatea de a calma neliniștea personajului:

> „În noaptea aceea l-am visat pe taică-meu. Nu se putea opri din râs și printre sughițuri îmi striga: «Ești o curvă! Nu ți-am zis eu că o să fii o curvă? Te-ai supărat atunci când te-am bătut, dar eu știam ce-o să devii». Râdea atât de monstruos, că mi s-a făcut frică. Frica aia animalică pe care o simțeam de fiecare dată când unul dintre noi sau mama mânca bătaie. M-am trezit cu sudori reci pe șira spinării, cu părul năclăit de transpirație, cu fălcile încleștate și pumnii strânși. M-am ridicat în fund și-am spus cu voce tare. «Ești mort, mai tacă-ți fleanca aia de bețiv!»”[28].

Secretele celui pierdut atribuie individului purtător caracteristici identice „mortului viu”. Devenită mamă, Ema își asumă o autoritate exagerată față de copii, privându-i de libertate. În sufletul personajului acest lucru crea plăcere la fel cum se întâmplase în rândul tatălui:

> „- Mă învoiești, te rog? Vreau și eu să mă duc la ziua Laurei. Merge juma' de clasă.
> - Nu, i-am răspuns scurt.
> - De ce, m-a întrebat ea?
> - Pentru că tu ai ore de balet. [...]
> - Mamă, te rog, merg toți copiii.
> - Am spus nu.
> M-a privit cu lacrimi în ochi și pot să spun că pentru prima dată am văzut în ochii ei o scânteie de ură, ură adevărată. [...] Iar bobul ăsta al ei de ură a crescut de fiecare dată când a mâncat numai ce-am vrut și cât am dorit eu, când a stat la televizor numai cât am lăsat-o. [...] Nu știu de ce mă opuneam la tot ce-i făcea plăcere. [...] M-am impus prin forță și mai că nu m-am urcat pe un piedestal de unde să le dau ordine ce trebuiau respectate fără drept de apel”[29].

Acțiunile Emei și ale lui David, ajunși la maturitate, sunt dictate inconștient de obiectul încorporat. Simbolul agresivității paterne ereditare converge spre tortura gestuală a mâinilor. Construcția mâinilor lui David conservă adevărul transgenerațional. Mâna tatălui reprezenta, în conștiința fiilor, instrumentul de temut al torturii alături de curea și calorifer. David moștenește duritatea și greutatea acestor mâini aplicând aceeași tortură victimelor sale.

În cazul lui David încorporarea tatălui și a secretului rușinos produce identificarea cu acesta.Golul cunoașterii provenienței traumei conduce spre recuperarea investițiilor anterioare catetice din obiectul pierdut, în așteptarea unei reorganizări libidinale. Sora mai mare, Ema, trece în planul dorințelor incestuoase. Aflat sub impactul geloziei moștenite, David aplică asupra Emei protecție exagerată și ură în raport cu soțul său, pe care îl sechestrează și căruia îi aplică tortura tatălui. Înzestrat cu instrumentarul identic patern, individul retrăiește stările obiectului încorporat:

---

[28] *Ibidem,* pp. 98-99.
[29] *Ibidem,* pp. 153, 175.

„l-am lăsat în pielea goală, l-am legat de calorifer. [...] Cu cât dădeam mai mult, cu atât aş mai fi dat. Cu cât îl vedeam mai îngrozit, cu atât îmi venea să-l surprind din nou. Era...nu ştiu cum să zic. Era plăcut. Atunci a fost prima oară când l-am înţeles pe tata. [...] Prăpăditul plângea şi mă ruga încet să termin, [...], cam în felul ăla în care îl ruga mama pe tata să înceteze prin uşa închisă. [...] Pentru că mi-am dat seama că am nevoie de plăcerea asta şi a doua şi a treia zi. Iar dacă-l terminam din prima nu mi-ar fi rămas nimic”[30].

Sub aspectul traumei transgeneraționale din cel de-al treilea cerc generațional se afla fiul Emei, care după moartea acesteia, citește jurnalul mamei întrezărind în conștiința sa teama eredității exprimată la finalul romanului: „Tată, dacă suntem și noi la fel?”[31]. În viața Emei nu intervine vindecarea, însă se petrece ceea ce Freud numea ca întoarcere către starea inanimată și fericită în care ego-ul nu poate fi rănit, moartea. Renunțarea la Eros favorizează reîntregirea ființei în Thanatos, sau o altă accedere către Epoca de aur sau starea primordială a sufletului.

BIBLIOGRAPHY

Abraham, Nicolas; Torok, Maria, *The Wolf Man's Magic Word. A Cryptonymy*, translated by Nicholas Rand, foreword by Jaques Derrida, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

Bachelard, Gaston, *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării.,* traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1997.

Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei,* traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, prefață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela45, 2005.

Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului,* în românește de Lucia Ruxandra Munteanu, prefață: Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1989.

Blaga, Lucian, *Despre gândirea magică,* cuvânt înainte Acad. Prof. Zoe Bușulenga Dumitrescu, București, Editura Garmond, 1992.

Bressler, Charles E., *An introduction to Theory and Practice*, Fifth Edition, Indiana Wesleyan University, Pearson Education, Inc., 2011.

Cavadia, Camelia, *Măștile fricii,* București, Editura Trei, 2016.

Eagleton, Terry, *Literary Theory. An Introduction*, Second Edition, The University of Minnesota Press, United States, 1996.

Freud, Sigmund, *Despre vis*,editori: Silviu Dragomir, Vasile Dem. Zamfirescu, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Ed. Trei, 2011, pp. 23-44.

Freud, Sigmund, *Opere esențiale vol. 10. Eseuri de psihanaliză aplicată*, traducere din germană și note introductive Vasile Dem. Zamfirescu, notă asupra ediției Raluca Hurduc, București, Editura Trei, 2017.

Freud, Sigmund, *Viața mea și psihanaliza,* în românește de Vasile Braic și Iuliana Urzică, Iași, Ed. Moldova, 1933.

Lacan, Jaques, *Ecrits: A Selection*, translated by Alan Sheridan, London and New York, Taylor & Francis e-Library, 2005.

LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, United States of America, 2014.

Olah, George A., *A Life of Magic Chemistry: Autobiographical Reflections of a Nobel Prize Winner*, New York, Wiley-Interscience, 2001.

[30] Camelia Cavadia, *Op. cit.*, pp. 218, 221.
[31] *Ibidem*, p. 233.

Platon, *Opere Complete, vol. II*, traducere de Simina Noica, ediție îngrijită de Petru Creția, Constantin Noica și Cătălin Partenie, București, Editura Humanitas, 2002.

Tisseron, Serge, *Secretele de familie. Cum se moștenesc traumele*, traducere din limba franceză de Cristina Rusu, București, Editura Philobia, 2014.

NATIONAL IDENTITY IN IOANA POSTELNICU'S LIFE AND WORK

Maria Ionela Negoescu-Şupeală
PhD Student, University of Bucharest

Abstract:Ioana Postelnicu was born under Austrian rule. The Emperor was that time, Franz Iosef. She then lived under four Romanian rulers: kings Carol I, Ferdinand I, Carol the II nd and Mihai. Then followed the communist regime and the transition period.
Until the age of 9, Ioana Postelnicu attended Hungarian school. Then came the Greater Romania period and things changed. The writer stated that she had not even heard about Eminescu until then.
She confessed with patriotism that the most beautiful period of her life was when she attended the Romanian school.
After the Second World War, her prose will be enriched by the Trilogy of Vlashins - an epic of Transylvanian pastoral life, the history of her shepherds family from Poiana Sibiului. Belonging to the Transylvanian ethnic community and witnessing important historical events, Ioana Postelnicu felt a sense of "duty" to make known a remarkable historical moment that occurred before Horia's uprising.
Vlashins village whose resonance goes beyond the ethnonym "vlah" is a village with a dramatic past which identifies in many ways with the troubled history of the Romanian people.
The first two volumes of the trilogy, The Departure of Vlashins and The Return of Vlashins depict a historical period in all its aspects: economical, political and social. The last volume of the trilogy, The Followers of the Vlashins however, was not considered to be a success.
The strong connection of the oppressed Vlashins community is given not only by their common interests but more than that, by their ethnic consciousness and by their Transylvanian spirit.

Keywords: *romanian, Vlashins, history, oppressed, Transylvanian*

Născută la data 18 Martie 1910 în Poiana Sibiului, scriitoarea Ioana Postelnicu (pe numele real Eugenia Banu) oferea în *Seva din Adâncuri*, jurnalul său de călătorie şi creaţie ,,cioburi dintr-o existenţă" plenară. S-a născut sub domnie austriacă, atunci când împărat era Franz Iosef. Atât ea cât şi ceilalţi şase fraţi ai săi au primit la naştere nume româneşti întrucât părinţii erau mândri de originea lor.

Primele trei clase primare le făcuse la closterul Ursulinelor din Sibiu unde îşi amintea că refuza să meargă la grădiniţă deoarece majoritatea copiilor erau nemţi şi unguri şi se temea că nu va putea comunica eficient cu aceştia. Faptul că a deprins limba maghiară şi limba germană la şcolile pe care le-a frecventat la Sibiu iar mai apoi şi altele, a reprezentat mai târziu o punte către lecturarea altor literaturi. Prin anii '50, spre exemplu, în colaborare cu Xenia Stroe, scriitoarea publica piese de teatru din literatura sovietică.

Între 1919-1920 a frecventat clasa a patra la şcoala românească iar acest moment îi va aminti mereu scriitoarei despre prima carte citită în limba română, care a fascinat-o: *Luceafărul* eminescian. Prozatoarea afirma că până atunci nici măcar nu auzise despre Eminescu. Recitând poezia, familiei sale, îşi amintea cu entuziasm că erau cu toţii fermecaţi: ,,(...) De fapt eram cu toţii sub vraja a ceea ce am descoperit, literatura română, adică o mare literatură."[1]

[1] Interviu realizat de Ioan Dănilă şi Octavian Voicu, *Dialogul cu veacul* în revista ,,*Ateneu*", Bacău, martie, 1999, an 36, nr 3, p. 6.

Pasiunea pentru lectură va spori odată cu această descoperire. Având învăţător pe I.U Soricu (Ion Ursu Soricu), poetul Primului Război Mondial aflat în cărţile de limba română ale claselor primare, va dori din ce în ce mai mult să citească literatură română. Învăţătorul luase atitudine faţă de profesoarele care îi persecutau pe copiii români ce nu se descurcau prea bine şi îi sfătuise pe aceştia să nu se supună. O amintire nu prea luminoasă o purta profesorului de religie şi preotului ortodox, Iordan care o pedepsise în faţa clasei pe sora sa cu doi ani mai mare din cauză că nu îşi însuşise unele noţiuni predate.

Viaţa scriitoarei, împărţită în perioada 1 Decembrie 1918 şi după acest moment a fost plină de evenimente marcante. A trăit sub patru domnii româneşti: regii Carol I, Ferdinand I, Carol al II-lea şi Mihai. În ultimă instanţă, existenţa sa a traversat regimul comunist precedat de perioada de tranziţie.

Despre evenimentul de la 1918 îşi amintea că tatăl său, un mare patriot, ca întreaga familie dealtfel, o dusese în Piaţa Sibiului de unde o tribună de români cu steaguri se pregăteau să plece la Alba Iulia. Acolo, mărturisea că l-a văzut pentru prima dată pe poetul Octavian Goga reîntors din Franţa pentru a participa la reîntregirea patriei.

Tatăl Ioanei Postelnicu, preşedintele breslei curelarilor de harnaşamente aprovizionase în 1914 armata de la Sibiu. Despre el scriitoarea povestea că a asistat cu mândrie poporul român venit din zona Ardealului cu steaguri şi că ajuns în Sibiu, un fel de oraş închis pentru români pe atunci, reuşise să cumpere o proprietate chiar în centrul oraşului. Cu toate că mama se trăgea dintr-o familie de ţărani şi urmase doar şcoala primară, şi ea ştia foarte bine să scrie româneşte, scriindu-le copiilor ajunşi studenţi.

Crescută într-o astfel de atmosferă istorică, bucuria Marii Uniri nu o va uita niciodată. Identitatea sa naţională şi mândria apartenenţei la comunitatea românească din Ardeal vor fi evocate ori de câte ori va avea prilejul.

Îşi amintea cu mâhnire un eveniment petrecut în clasa a treia primară când nişte români erau aşteptaţi cu mare pompă la Sibiu ,,şi-o colegă s-a ridicat şi-a zis că tatăl ei îşi trimite ciurda cu porci înainte de a trece românii pe sub Arcul de Triumf. Era o ofensă pentru care am suferit teribil. Casa noastră era patriotică."[2]

Identitatea naţională nu se manifesta în ceea ce o privea pe prozatoare doar pe plan politic sau social ci şi literar. Era epoca lui Ionel Teodoreanu cu ale sale volume ,,La Medeleni" însă aceste cărţi erau în mod inexplicabil ţinute sub cheie. Nici literatura populară nu îi era mai accesibilă. Aşa se face că abia mai târziu va descoperi viitoarea prozatoare *Balada lui Toma Alimoş* sau *Mioriţa*. Cum copiii ardeleni nu aveau acces decât la cărţi cu poveşti haiduceşti, singura variantă era aceea de a împrumuta de la colegele din regat.

În familie, după cum rememora scriitoarea: ,,Tata ne ţinea discursuri istorice şi ne făcea morală, dar nu supărătoare. Ştia mereu să spună ce-i frumos, ce nu-i frumos, că nu trebuie să facem pe stradă vreun gest nepotrivit, că ne vede vecinul şi s-a terminat cu noi, ca români. Ţinea ascuns stindardul românesc, nu ştiam unde, să nu-l prindă. Noi nu eram cu gândul decât la regat şi la Carpaţi şi la Bucureşti. (...) Aveam festivităţi când se scoteau steagul şi cocarda tricoloră, de pus în piept. De *Ziua Eroilor* de pildă, mama se îmbrăca în costum românesc. Când a venit regina Maria după încoronare, Ileana era de 11 ani, eu eram de 12 ani, s-au făcut care alegorice, toţi copiii erau în costume româneşti şi defilau, cu steaguri şi cocarde puse în piept. Mi-a arătat odată, eram mică, stindardul, dar trebuia să tăcem din gură. Aveam o chiriaşă care spunea: «N-o să pui niciodată steagul românesc aici.» Eu absorbeam doar ce spunea tata, era foarte citit. (...)"[3]

Avându-l ca model pe tatăl său, Ioana Postelnicu a pătruns în inima românismului prin literatură. Atmosfera specific românească în care a trăit romanciera a constituit ceea ce numea ,,seva narativă" a creaţiei sale până la vârsta de 40 de ani. Identitatea sa naţională, resorturile

[2] Ibidem, p. 7.
[3] Idem 1.

ancestrale pe care şi le-a aflat o vor determina pe scriitoare să încerce identificarea supremă a vieţii sale: aceea cu literatura. Nimic nu şi-a dorit mai mult decât să arate prin proza sa de unde izvora această mândrie care, fără a fi un păcat, o caracteriza. Parcurgândromanele *Plecarea Vlaşinilor* (1964) şi *Întoarcerea Vlaşinilor* (1979) vedem că aparteneţa la un popor greu încercat de istorie dar biruitor în crâncenele lupte pentru păstrarea libertăţii va fi motivul pentru care Ioana Postelnicu va dori să imortalizeze istoria trăită într-un tablou menit să inspire mândria românilor şi peste veacuri.

Acest diptic- epopee a vieţii pastorale transilvănene ce ilustrează istoria neamului său de oieri din Poiana Sibiului va continua în 1999 cu *Urmaşii Vlaşinilor* devenind astfel o trilogie.

Monografia istorică a satului românesc din Ardeal începe cu *Plecarea Vlaşinilor* roman a cărui acţiune se petrece la finele secolului al XVIII-lea, urmat de *Întoarcerea Vlaşinilor* şi *Urmaşii Vlaşinilor* cu acţiunea plasată la mijlocul secolului al XX-lea. Primele două romane au fost ecranizate într-o regie semnată de Mircea Drăgan iar ginerele scriitoarei, Gheorghe Doroftei a avut şi el un rol în această ecranizare.

Aparteneţa la comunitatea etnică ardeleană şi evenimentele istorice la care a fost martoră au aprins în conştiinţa sa sentimentul ,,datoriei" de a face cunoscut un moment marcant petrecut înaintea răscoalei lui Horia. Satul Vlaşini a cărui rezonanţă duce mai departe etnonimul ,,vlah" este un sat cu un trecut dramatic ce se identifică sub multe aspecte cu trecutul frământat al întregului nostru popor român. Primele două volume ale trilogiei, *Plecarea Vlaşinilor* şi *Întoarcerea Vlaşinilor*înfăţişează o perioadă istorică sub toate aspectele sale: economic, politic şi social. Aceste romane împletesc armonios verosimilul cu ficţiunea. Construcţia epică este realizată prin date documentare verificabile din punct de vedere istoric.

Ioana Postelnicu îi mărturisea lui Grigore Ilisei în revista *Ateneu*: ,,Totul porneşte din neamul meu de la Poiana. Din strămoşii, din mătuşile, care veneau acolo. Dar nu aveam legătură cu ei. Nu ştiu de unde a pogorât acel fluviu. Nu ştiu. Acest roman este dictat de strămoşii mei. Nu am scris o pagină de două ori. Cum am scris aşa a mers. Scriam cum aş bea apă. Cu plăcere şi forţă. Toate veneau, se integrau de la sine. Nu ştiu cum. De aceea am zis că e izvorâtă din neamul meu. De aceea e scrisă cartea în limba românească a locului de acolo. Păi eu n-am fost la Poiana Sibiului până la 14 ani. Atunci m-am dus la o înmormântare. Am stat trei ore. Atât. Nu ştiu de unde am limba asta."[4]

Romanciera a păstrat înlăuntrul fiinţei sale amintirea vie a Mărginimii Sibiului. Din acest dor nestăvilit de locul natal a luat naştere trilogia *Vlaşinilor*. Prozatoarea mărturisea despre aceste cărţi că ele constituie rezultatul unei îndelungi perioade de zămislire în plan mental dar şi de zbucium sufletesc. Se pare că această legătură ancestrală a fost pentru ea o responsabilitate morală faţă de străbuni căci după cum declara, strămoşii i-au «dictat» efectiv această istorisire de peste o mie de pagini, ideile curgând lin. În dedicaţia ce însoţeşte primul volum, *Plecarea Vlaşinilor*,Ioana Postelnicu precizează această carte închinată părinţilor săi, în special tatălui, Constandinu ,,Lesi" a lui Alexa Banu de pe Vlaşini, nu este întru totul o ficţiune ci îşi are rădăcina în dramatica existenţă a strămoşilor săi.

Dedicaţia celui de-al doilea volum, *Întoarcerea Vlaşinilor*,vine ca o reconfirmare a legăturilor ancestrale. Cartea este închinată satului Poiana în care s-a născut, Sibiului unde şi-a petrecut copilăria şi adolescenţa, Bucureştiului ce i-a clădit maturitatea şi ţării ,,în pământul căreia zac strămoşii mei şi părinţii mei, Eva şi Constantin Banu (al Lesii de pe Vlaşini), şi care mă va primi şi pe mine…"[5]

Se poate observa că descendenţa sa îi dă în permanenţă sentimentul onoarei. Romanciera sugerează că a moştenit ereditar capacitatea antecesorilor de a trece peste dificultăţile vieţii dar şi

[4] Grigore Ilisei, *Prin timpul amintirilor cu Ioana Postelnicu*,în revista „*Ateneu*",Bacău,aprilie 2001, an 38, nr. 4, p.11.

[5]Ioana Postelnicu, *Întoarcerea Vlaşinilor*, Bucureşti, Ed.„Eminescu", 1981, p.5.

caracterul lor demn. Rădăcinile au avut un rol extrem de important se pare, căci prozatoarea a avut o existență îndelungată. A trăit 94 de ani.

Primul volum, *Plecarea Vlașinilor*, îmbină tradiția de evocare a civilizației arhaice, a etnograficului privit la modul superior așa cum apărea la Sadoveanu cu conflictele aprige aparținând sferei socialului din opera lui Rebreanu *Crăișorul Horia*.

Alcătuit maniheic, romanul înfățișează eliberarea românilor ardeleni de sub jugul habsburgic. Zugrăvit în tușe fine, tabloul pitoresc etnografic al satului de păstori ardeleni este o imagine autentică, de o prospețime surprinzătoare deși acțiunea este plasată în timpul stăpânirii Mariei Tereza și începutul domniei lui Iosif al II-lea.

Totul se petrece în secolul al XVIII-lea într-o lume arhaică. Atât spațial cât și temporal această lume se află la hotarul dintre mit și realitate.

Obștea vlașinilor condusă de greavul Alexa Banu este un personaj colectiv pentru care unitatea în fața represiunii habsburgilor reprezintă atributul suprem. Destinul conducătorului vlașinilor este și al obștii. Rânduielile sale sunt deopotrivă și ale colectivității. Dar această unitate este tulburată de conflictul dintre Branga, un fel de ,,Iuda al vlașinilor" și greavul Alexa. Este un conflict între doua personalități puternice, între ordine și haos, între partea întunecată a ființei umane stăpânite de invidie și porniri agresive și bunătate și chibzuință. Fiind alcătuit epopeic, romanul prezintă gradat conflictul individual al greavului Alexa cu Branga iar mai apoi conflictul obștii cu stăpânirea habsburgică condusă de Împărăteasa Maria Tereza. Scriitoarea subliniază tăria de caracter a colectivității românești în fața forțelor represive austriece dornice de acaparare.

Maria Tereza impusese păstorilor valahi ca optsprezece munți ce le aparțineau să treacă în stăpânirea domnilor de la Cetatea Cibin. Obștea mai putea folosi doar trei capete de munți. Vlașinii fuseseră înștiințați că nesocotirea poruncii sale avea ca urmare confiscarea turmelor și munca în minele de sare.

Romanciera zugrăvește artistic unitatea colectivității vlașinilor păstrători de datini și obiceiuri din străbuni în fața lăcomiei ocupației străine:„Puterea noastră stă în tăria firii, în cerbicea care trebuie să rămână tare. Dacă plecăm nu înseamnă că ne dăm mulțămita de la locurile străbune. Plecăm ăștia asupra cărora s-a îndreptat mai tare ascuțișul domniei. O mână de oameni față de puzderia neamului nostru. (…) Dacă se va potoli domnia ne întoarcem acasă. Și musai să se potolească. Neamul nostru e mult și mare. Dă cineva în el, scapără. De la scânteie se poate aprinde un foc. Nu cred să caute asta domnii. Cît sînt (sic!) de bătrîn și ostenit, eu trec dincolo, la turme, cu satul întreg…"[6]Alexa Banu este prototipul tatălui scriitoarei în roman.

Calitățile morale ale greavului Alexa se transmit și colectivității pe care o conduce și cu care se identifică. Acest sat de păstori nu este unit doar prin identitatea sa națională ci și prin conștiința apartenenței sale etnice. Dincolo de orice aspect, oierii ardeleni știu că împărtășind aceeași limbă, cultură, religie și rămânând uniți, vor putea înfrunta toate vicisitudinile ce tulbură viața lor simplă de păstori.

Bunăoară, nu doar interesele comune îi leagă pe acești păstori valahi asupriți ci, mai mult decât atât, conștiința și spiritul lor ardelenesc.

În finalul romanului *Plecarea Vlașinilor*, Branga este aspru pedepsit pentru trădarea obștii. Vlașinii hotărăsc ca pedeapsa aplicată să fie arderea tălpilor ,,care au făcut atâtea drumuri în locurile străine de obște, vânzând-o domnilor, robind oamenii, mânându-i pe alte meleaguri".[7]

Permanenta paralelă între străini și Vlașini imprimă prozei un caracter dramatic. Portretele antitetice pe care scriitoarea le realizează atât păstorilor ardeleni cât și trimișilor Cetății : strajemesterul Ianek, oberlentnantul Karek, ispravnicul Tațoș, primarul Helmuth Grommer, Pater Istvan, căpitanul Petauer, etc pun în lumină distincțiile bine-rău, pozitiv-negativ.

---

[6]Ioana Postelnicu, *Plecarea Vlașinilor*, Bucureşti, Ed. ,,Tineretului", 1964, p. 436-437.
[7] Ibidem 6, p. 512.

Atât în romanul *Plecarea Vlașinilor* cât și în *Întoarcerea Vlașinilor* evenimentele se desfășoară pe două planuri paralele: viața păstorilor cu tradițiile și obiceiurile lor și cea a Cetății. Limbajul rustic specific mediului pastoral amintește de balada populară *Miorița* sau de *Baltagul* lui Sadoveanu. Ioana Postelnicu folosește folclorul ca mecanism de cunoaștere a colectivității vlașinilor. Din tabloul satului de păstori nu puteau lipsi desigur, datinile străbune și transhumanța. Păstorii, îmbrăcați în cojoacele lor mițoase urcă și coboară cu turmele urmând ciclicitatea anotimpurilor. Oriunde s-ar afla ei nu își uită rădăcinile: ,,Vlașinii s-au răspândit cu turmele peste munți sau spre șesurile dinspre Tisa păstrând rădăcină în satul de baștină. Se știe că păstorul nu-i om să-l ții legat de un loc, așa cum este legat iobagul de la câmpie de ogor și de nevoile grofilor și domnilor. El umblă unde-l duc turmele. Oile nu văd înaintea ochilor decât pajiștea verde și amirositoare. Urmașii acelor vlașini, aflând pășune îndestulată pe cei optsprezece munți dimprejur, turmele au fost prea mulțumite. Păstorii și-au înfipt mai adânc rădăcinile în așezare, care a ajuns strămoșească."[8]

Împăratul Iosif al II-lea constată că vlașinii sunt ,,*ab antiquo*" (încă din vechime) pe pământ liber, pe ,,*Fundus Regius"* (adică pe Ținutul Crăiesc), că ei nu aservesc cuiva. Pentru că observă ,,cât de tari, de dîrzi, de ageri la minte, de cutezători erau acești oameni pe care i-a crezut fricoși și umili.."[9] împăratul va înțelege că vlahii nu erau iobagi ori supuși ai Cetății și le va încuviința prin documente legale dreptul de a fi liberi.

Identitatea naţională atât în viaţa cât şi în opera Ioanei Postelnicu rezidă în spiritul românismului în care a fost crescută şi educată. Prin epopeea *Vlaşinilor*, creaţia sa de reper, Ioana Postelnicu face cunoscut un adevăr istoric trăit şi în acelaşi timp duce mai departe moştenirea primită de la străbuni, onorată că prin harul condeiului său, stirpea *Vlaşinilor* nu va pieri.

BIBLIOGRAPHY

POSTELNICU, Ioana, *Plecarea Vlașinilor*, București, Ed. ,,Tineretului", 1964.

POSTELNICU, Ioana, *Întoarcerea Vlașinilor*, București, Ed. ,,Eminescu", 1981.

Dănilă-Ioan și Voicu Octavian -Interviu ,realizat de Ioan Dănilă și Octavian Voicu, *Dialogul cu veacul* în revista ,,*Ateneu*", Bacău, martie, 1999, an 36, nr 3, p. 6.

ILISEI, Grigore, *Prin timpul amintirilor cu Ioana Postelnicu*,în revista ,,*Ateneu*",Bacău,aprilie 2001, an 38, nr. 4.

FERCU, Ion (mar2001) *A trece imperial pragul mileniului*: despre scriitoarea Ioana Postelnicu, în ,,*Cartea*": *Revista Bibliotecii Judeţene «C. Sturdza»*, Bacău, martie 2001, an. 1, nr. 1.

[8]Idem 6, p.40.
[9]Idem 6, p. 547.

WOMAN – THE WITNESS OF THE HISTORY

Maria Petricu
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: "The history belongs to the ones who kill, not to the ones who give birth." (Simone de Beauvoir), then the ones to bring life to this world are witnesses of it. From this perspective, the history can be re-written, and it becomes an introspective history. Being a witness gives you the chance to see things from different points of view, sometimes to know more than the big story. One can get close to the subject, one can perceive more than one storyline, there is also prejudice, or detachment, subjectivity, chaos, and one can always represent a space for a retreat of their thoughts or of someone else's. To sustain the theory of woman as a witness of history, I have chosen two female writers who embellish (also) the period between World War I and World War II: Hortensia Papadat-Bengescu and Henriette Yvonne Stahl. The two of them write in an objective manner even though they write about their own life; they recount female experiences during the war; events from behind the curtain; psychological analysis; intimacy; clashes of opinion; the double standard of patriarchy etc. The waiting is the dominant feeling. People are waiting for the war to start, waiting for the Russian troops to appear, waiting for the war to end, and the return of the loved ones. They are waiting for news (any news), waiting for the bombing to cease, waiting for a better time, and the intimacy of one's own home, waiting for the death or anything that could change the course of those still events. The heroines of the novels written by Hortensia Papadat-Bengescu and Henriette Yvonne Stahl represent the witness model who accepts their fate, embrace the state of waiting (with or without dignity), but in a febrile way, close to sickness. The female history is a bitter-sweet reflection over the loneliness, abandonment, fear of not being loved, fear of not being accepted or recognized for the simple reason of being (a woman).

Keywords: female, exposure, mark, memory, ephemeral

Lucrarea mea își propune să analizeze modul în care femeile trăiesc experiența războiului, ca participanți (cum este cazul Laurei) și în același timp ca martori (femeile cu care intră Laura în contact: Ancuța, moașa, doamna Damian; Ana ori Zoe, mama Anei care ajută, îngrijește și susține casa Stavri sau Elena Mihlacea-Vrânceanu – mama Zoei sau contrapunctul Luciei Stavri) în romanul *Balaurul* de Hortensia Papadat-Bengescu (1923) și romanul *Între zi și noapte* de Henriette Yvonne Stahl (1942).

Garabet Ibrăileanu este un punct de plecare atât pentru Hortensia Papadat-Bengescu, cât și pentru Henriette Yvonne Stahl; amândurora fiindu-le recunoscut talentul și fiind publicate în *Viața românească*, la fel și colaborarea cu cenaclul *Sburătorul* și influența lui Eugen Lovinescu asupra stitlului lor literar (orientarea Hortensiei Papadat-Bengescu spre romanul european modern, astfel fiind una dintre scriitorii care au modernizat romanul românesc și l-

au sincronizat cu cel european: aici putem aduce în discuție evoluția spre proză obiectivă, mutarea acțiunii din mediul rural în mediul urban, personajul reflector). Prozele scriitoarelor aduse în discuție – începând cu cele ale Hortensiei Papadat-Bengescu – suplinesc un deficit al literaturii române, și anume experiența feminină (prezentare a mediului social, investigație psihologică, reacții intime).

Romanul *Balaurul* transcrie experiența ca infirmieră a Crucii Roșii a Hortensiei Papadat-Bengescu în timpul Primului Război Mondial. Plecând de la propria experiență în fața ororilor, Hortensia Papadat-Bengescu așterne în fața cititorului procesul de dezumanizare a semenilor.

În aceeași notă, Henriette Yvonne Stahl transcrie în romanul *Între zi și noapte* experiența prieteniei cu Zoe Mihalcea-Vrânceanu, într-un roman social, al unei clase care se ridicase după Primul Război Mondial, o clasă de parveniți, o societate putredă, un roman care arată dezumanizarea unei întregi societăți.

Cele două romane, deși se completează, tind spre trăiri diferite. Hortensia Papadat-Bengescu trădează o stăpânire de sine, o sensibilitate *obiectivă* ca aceea a unui chirurg deasupra mesei de operație, având gata pregătit bisturiul în mână. În timp ce Henriette Yvonne Stahl se prezintă ca fiind pacientul deaspura căruia atârnă bisturiul.

În *Balaurul*, simțurile (auzul – romanul începe cu sunetul goarnei, gâfâitul trenurilor, gâlgâitul inimii lăsate descoperită de un obuz, plânsete, gemete de durere; văzul – armata rusă călare, primii răniți, bubele pline de puroi, cangrenele, trupurile împuținate de moarte, copilul gol din mijlocul străzii, propria imagine de nerecunoscut în oglindă; mirosul – infirmeriei, al soluțiilor sterile, al morții, al bubelor, al sărăciei; pipăitul – membrelor dislocate, al capetelor sparte, al pântecelor) sunt pionii pe care se bazează narațiunea; cu ajutorul lor sunt expuse toate întâmplările la care ia parte Laura. Imaginea de început a femeilor, care se adună speriate, se schimbă pe parcursul narațiunii, odată cu acceptarea stării lucrurilor.

> Femeile țipau, se văitau. Femeile plângeau și chemau pe nume. (Hortensia Papadat-Bengescu, Opere II, Ediție și note de Eugenia Tudor-Anton, *Balaurul*, Editura Minerva, București, 1975, p. 19.)

Acest mod de a *chema pe nume*, de a denumi durerea, funcționează ca un sistem de apărare; face durerea suportabilă, o transformă într-o prezență mai puțin abstractă. Este ca și cum dacă nu ar avea un nume, ar fi de necuprins.

Imaginea care suprinde cel mai bine poziția femeii ca martor, participant și victimă a războiului este aceea făcută Ancuței, fata popii.

> Fata mijlocie a popei sta nemișcată cu păpușa aceea mică și mută, ca de bumbac în brațe. Nu striga, nu șoptea nici un nume, dar durerea ei se amesteca în ultimele falduri ale acelui zvon, pe care goarna îl ducea cu ea. (Hortensia Papadat-Bengescu, Opere II, Ediție și note de Eugenia Tudor-Anton, *Balaurul*, Editura Minerva, București, 1975, p. 20.)

Este o imagine puternică, care trădează un viitor plăpând, fără speranță, mut, căruia i se închide drumul înainte să înceapă – la fel ca bastardul Ancuței.

Un loc de tranziție, de provizorat al lucrurilor, al oamenilor, de întâlniri și rămas-bun (o luntre a lui Caron) este gara, care se transformă în locul stabil în care oricine primește alinare și pâine și, de ce nu, speranță (se află vești, se trimit scrisori). Trenul este, de asemenea, un simbol al așteptării, al războiului, al stării între viață și moarte. Este văzut atât ca un balaur fioros (trenul sanitar îmbibat în sânge și moarte), cât și ca un balaur fără dinți (trenul care transportă refugiați, oameni speriați de ce-au trăit și de ceea ce o să mai trăiască).

Tot un fel de peron al unei gări este și casa Elenei Mihalcea-Vrânceanu, unde oameni de o diversitate halucinantă așteaptă noutății și picanterii ori se grăbesc să mănânce și să plece cât mai repede.

Ridicolul și absurdul situațiilor în contextul războiului, al morții de om de către om, răsare de la o pagină la alta ca o buruiană care reamintește fertilitatea realității; ca tânăra îmbrăcată în alb care pășește cu grijă printre băltoacele de pe peron și instinctul acesteia de a-și curăța încălțările, de asemenea, albe. Această imagine completează viziunea grotescă a lumii înconjurătoare, o viziune lipsită de iluzii prezentată obiectiv, ce se îmbină cu introspecția, cu analiza psihologică. Sau ca petrecerea în cinstea zilei de naștere a Elenei Mihalcea-Vrânceanu; grotescă prin discuții și gesturi nepotrivite ori prin urgența cu care voia toată lumea să plece în ciuda ploii care se abătuse peste oraș.

Cum spuneam mai sus, empatia Laurei este prezentată obiectiv, ca pe o datorie sfântă. Și Ana, eroina Henriettei Yvonne Stahl, vede datoria pe care o are către Zoe, către prietenia lor, ca pe ceva sfânt, însă într-o manieră atât de personală, de subiectivă încât se lasă absorbită total de către și în această prietenie; din perspectiva unei adolescente, unei tinere, în raport cu maturitatea emoțională a Laurei, mult mai în vârstă.

În *Balaurul*, personajele masculine sunt, într-un fel, lăsate pe planul doi, sunt aproape inexistente. Sunt carne de tun, sunt oameni-generici, răniți, morți, sunt ne-prezenți, sunt transformați în copii (cineva trebuie să aibă grijă de ei, trebuie să le aline suferințele, trebuie să îi îngroape, să le aducă cărți). Iar ceilalți, rămași pe lângă casă, sunt dezumanizați ca domnul Damian care a aruncat din tren corpul neînsuflețit al propriei fetițe, răi ca popa Cristea ori copii prea tineri pentru a înțelege mașina războiului, a vieții; ori de-a dreptul *ne-buni* ca dascălul Gore de la Sf. Vineri.

Nici romanul *Între zi și noapte* nu abundă în personaje masculine: Bogdan Stavri este, în mare parte, absent (iar prezența lui, spre sfârșitul romanului, nu deturnează cu nimic șirul evenimentelor); Ștefan Banea – o prezență aproape constantă în roman – este reprezentantul unei clase sociale în decădere, un vis adolescentin, este un copil care ajunge la o vârstă matură înconjurat de vicii, lux apus și moarte; Traian – nebunul, bufonul curții – în care se oglindesc toate abjecțiunile ascunse ale familiei Mihalcea-Vrânceanu, nu este luat în seamă tocmai pentru asta, este un copil mare care nu trebuie lăsat nesupravegheat; Dumitru Mihalcea-Vrânceanu – o prezență apăsătoare chiar și atunci când este absent –, tatăl cu porniri incestuoase, omul de afaceri, întruchiparea războiului; Sică Constantinescu *Invalidul*, avocatul Benvenuto Ionescu, Adrian Iuga, Mircea Aurescu, doctorul de la sanatoriul în care a fost închisă Zoe – imaginile noii societăți, de parveniți, de putregai –, André de Bozas și mulți alții care s-au perindat prin casa Mihalcea-Vrânceanu cu scopuri diverse nu au făcut decât să oglindească perfidia, sterilitatea, sexualitatea unei societăți abjecte. Greutatea acestora apasă peste caracterele celor două fete, Ana și Zoe. Bogdan Stavri și Dumitru Mihalcea-Vrânceanu sunt așteptați deopotrivă, însă trezesc sentimente contradictorii: Bogdan Stavri este așteptat cu ardoare, în lacrimi tăcute și suferință demnă; în timp ce Dumitru Mihalcea-Vrânceanu este așteptat să nu se mai întoarcă, în teamă în fața omului și nu a nesiguranței războiului. Absența celor doi definesc caracterele fetelor. Istoriile familiilor sunt redate mai mult de ceea ce nu spun Ana și Zoe, de tăcerile apăsătoare care intervin în dezlănțuirea amețitoare a evenimentelor.

Sunt câteva cuvintele care bulversează existența oamenilor: inițial, *război, război, război*, iar la final, *pace, pace, pace – Pacea nu adusese liniștea* (*Între zi și noapte*, Henriette Yvonne Stahl, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p. 92) –, cât și starea pe care aceste cuvinte o impun, aceea de așteptare. Este o așteptare continuă: inițial așteptau să înceapă acest război de care se tot vorbea, după a urmat așteptarea primul tren cu răniți, urmat de așteptarea altora asemenea, boala – starea de așteptare a morții, ori a însănătoșirii –, așteptarea proviziilor,

aşteptarea veştilor, a morţii, a trupelor ruseşti, a victoriei, a sfârşitului, a celor dragi, aşteptarea reînvierii, a primăverii.

Această stare de aşteptare este mult mai propunţată emoţional în romanul *Între zi şi noapte*, este gestionată diferit şi trădează secretele unei societăţi putrede. În primul rând este aşteptarea Luciei Stavri, frământată, tăcută, aproape de îmbolnăvire (fizică şi spirituală), de rugăciune continuă (sfârşitul războiului reprezentând întoarcerea soţului acasă, sfârşitul incertitudinii în legătură cu viaţa sa; cât şi reluarea vieţii tihnite de dinainte de război). Aşteptarea Anei, însă, trece prin mai multe etape: de la aşteptarea unui lucru perturbator într-un loc în care nu se întâmpla nimic (starea lucrurilor din universul adolescentin contrastând cu situaţia lucrurilor în ţară, în lume), un simplu motiv de a-şi exalta fiinţa plictisită, de a rupe rutina.

> De aproape un an , din iarna lui 1916 când Bucureştiul fusese cucerit şi ocupat de trupele germane, de un an de când fiecare gest era provizoriu, făcut numai să macine clipele.
> Ana simţea o revoltă dureroasă împotriva zilelor care treceau fără să aducă nimic, decât numai şi numai aceeaşi aşteptare îmbolnăvitoare, a păcii. (*Între zi şi noapte*, Henriette Yvonne Stahl, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p. 14.)

La sala de aşteptare de la dentist este locul în care se întâmplă declicul, de unde aşteptările Anei devin mai febrile, mai îmbăgăţite de un sentiment aproape de supranatural. Fiecare zi aduce cu ea o nouă aşteptare a timpului, a chemării Zoei, a acceptării acesteia, într-atât încât se uită complet contextul lucrurilor, Ana abandonându-se în drama familiei Mihalcea-Vrânceanu, parcă uitând de lipsa tatălui.

Pentru Henriette Yvonne Stahl timpul nu se măsoară între cel scurs sub anumite regimuri politice sau sub alte presiuni exterioare, ci între cel în care *îţi este bine* şi cel în care *nu îţi este bine*, indiferent de regimul politic.

> Timpul i s-a dat omului ca o durere. Timpul este o pedeapsă. Ori că trece prea repede când ţi-e bine, ori e nesfârşit când te doare. (Mihaela Cristea, *(de vorbă cu Henriette Yvonne Stahl) Despre realitatea iluziei*. Bucureşti, Editura Minerva, 1996, p. 199.)

Această filosofie se reflectă în timpul expus în filele romanului, fiind tărăgănat şi plictisit înainte de prima întâlnire cu Zoe şi febril, neastâmpărat, uşor, plin de contradicţii după întâlnirea cu aceasta, indiferent de întâmplările exterioare.

La fel ca Hortensia Papadat-Bengescu, Henriette Yvonne Stahl şi-a extras energia creatoare din realitatea imediată. Pentru ea, „problemele esenţiale şi permanente”[1], interpretate şi analizate, constituie subiectele romanelor.

> Amestecul între realitate şi ficţiune e atât de amalgamat în tot ceea ce am scris, încât mi s-a întâmplat, după ce am terminat un roman, eu însămi să nu-mi mai dau seama cum s-au petrecut întradevăr lucrurile. Fantezia mi-a devenit realitate, iar realitatea am văzut-o sub o prismă absolut personală a sensibilităţii şi a puterii mele de înţelegere. Deci realitatea devenise ficţiune, o ficţiune ce-mi folosea să-mi exprim părerile, gândurile. [...] viziunea pentru mine era realitate. [...] Fantezia e ceea ce adaug eu, combinaţia faptelor. [...] Dozajul între realitate şi fantezie este foarte variat. Unele au necesitat mai multă fantezie, în altele am copiat realitatea aidoma, încercând să-i dau cât mai multă valabilitate. Realitatea vieţii este atât de extraordinară, încât întotdeauna m-am căznit s-o valorific. De altminteri, se ştie că cea mai exagerată fantezie nu este decât o combinaţie a unor crâmpeie de realităţi. (Mihaela Cristea, *(de vorbă cu Henriette Yvonne Stahl) Despre realitatea iluziei*. Bucureşti, Editura Minerva, 1996, pp. 22-25.)

Nu doar acţiunea sau trăirile din scrierile Henriettei sunt preluate din realitate, ci şi numele sunt reprezentări ale realului (omagiu prietenilor morţi, simboluri, mărci ale politicilor fluctuante). Henriette Yvonne Stahl, ca orice scriitor sau artist, are propriul mod de a vedea realitatea şi asta se simte şi în ceea ce scrie.

> Cărţile oferă mai ales *revelaţia* lumii ca senzaţie. Cotidianul este înfăţişat sub aspecte inedite, proaspete, care provoacă uimire. Scriitorul re-ordonează haosul şi arbitrarul înconjurător – o face prin originalitatea viziunii şi stilului său; prin acestea opera literară

[1] Mihaela Cristea, *(de vorbă cu Henriette Yvonne Stahl) Despre realitatea iluziei*. Bucureşti, Editura Minerva, 1996, p. 19.

> trăiește mai mult decât prin senzațiile și sentimentele pe care le provoacă. (Mihaela Cristea, *(de vorbă cu Henriette Yvonne Stahl) Despre realitatea iluziei*. București, Editura Minerva, 1996, pp. 22-25.)

Acest citat rezumă foarte bine concepția și modul în care Henriette Yvonne Stahl scrie și *se scrie*. Henriette Yvonne Stahl trăiește realitatea, o interpretează și o transmite mai departe cu o acuratețe feminină și, de ce nu, feministă. Personajele ei sunt *rotunde*, au gingășie și maliție, au temeri și personalități puternice, sunt conturate inteligent, au o atracție sexuală care le face să prindă formă (sau și formă pe lângă fond). Deși Henriette Yvonne Stahl se idendifică cu personajul Anei, transpune mult din senzualitatea sa debordantă, Zoei – de exemplu relația cu Petru Dumitriu sau cu Ion Vinea, relații antitetice care par să se transcrie în relația pe care Zoe o are cu frații Iuga –. Senzualitate căreia i-au căzut pradă mulți dintre bărbații care au cunoscut-o. Era inteligentă, putea aborda orice subiect de discuție și era independentă.

> Am știut, cred, întotdeauna măsurile între a nu fi pustnic și a-mi alege oamenii cu care să nu-mi pierd vremea. Trebuie să existe o anumită disciplină a relațiilor sociale. Pierderea de vreme este tot atât de periculoasă ca și o izolare bolnăvicioasă. Jocul între a fi monden și a putea să te concentrezi asupra unor probleme este necesar pentru formarea unui caracter sau în reușita vreunei discipline. Cred că am știut întotdeauna să țin în preajma mea oameni care mă interesau prin preocupările lor, caracterul lor, oameni care au dat dovadă că nu sunt plafonați în problemele lor și că împreună cu ei pot discuta altceva decât cancanurile mondene. (Mihaela Cristea, *(de vorbă cu Henriette Yvonne Stahl) Despre realitatea iluziei*. București, Editura Minerva, 1996, pp. 190-191.)

Era o personalitate demnă, care își cunoștea foarte bine talentele, dar și limitele, atentă la caracterul fiecărei persoane cu care intra în contact (de exemplu strângerea mâinii unei alte persoane – deși declicul a pornit de la doctorul sanatoriului în care a fost închisă de către tatăl ei, strângerea mâinii a devenit un mod de canalizarea a afecțiunii și încrederii din partea Zoei). Tocmai și de aceea era de multe ori etichetată nepotrivit ca fiind aproape o pustnică

sau, cu un cuvânt abstract și, într-un fel în privința ei, peiorativ, misterioasă, de aici și sentimentul de singurătate, de abandon.

> În clipa aceea mi-am dat seama că există durere pe pământ, că oamenii pot să strige și să nu-i audă nimeni și am fost copleșită de disperarea neputinței mele și a durerii în sine. Mai știu că, încercând din nou să ies din butoi, am văzut întunericul nopții ce se lăsase, iar sus de tot câteva stele care sclipeau fără să mă bage nici ele în seamă… (Mihaela Cristea, *(de vorbă cu Henriette Yvonne Stahl) Despre realitatea iluziei*. București, Editura Minerva, 1996, p. 216.)

Acest abandon, această singurătate de care orice om devine conștient la un moment dat, nu este transpusă aici doar în sfera *pământească*, ci și în cea *divină*, stelele fiind dovada nepăsării lui Dumnezeu în fața durerii copilului. Aceste experiențe sunt transpuse și în romanul *Între zi și noapte* în scena sanatoriului. Și aici, ca și în *Balaurul*, boala este de nedesprins de rândurile cărții. Este așteptarea morții. Sunt bolnavi prin ceea ce fac, prin caracterul lor (tatăl Zoei; finul *Invalidul*; mama Zoei; însăși Zoe – îmbolnăvită de răutatea celorlați, de dorințele lor ne-umane; Traian – bolnavul inocent), ori bolnavi pentru a înțelege lucrurile profunde de viață (Ana).

Singurătatea în mijlocul celorlați este trăsătura dominantă a personajelor, a martorilor femei, a oamenilor care nu au puterea de a decide, ci sunt nevoiți să se supună deciziilor, societății patriarhale, tații lor. Spațiul singurătății este reprezentat de spital în ambele romane. În *Balaurul*, spitalul și singurătatea sunt medii ocrotite – în mare măsură –, bule care ajută la recuperarea trupească (liniștea care trebuie impusă de infirmiere în saloane pentru odihna pacienților cu răni mai grave), ori la recuperarea sufletească (sălile dosite în care erau duși cei fără speranța vindecării, însă în care sălășluia dorința mântuirii). În romanul *Între zi și noapte*, spitalul reprezintă un mediu de tortură, în care moartea nu mai este o luptă pierdută, ci o victorie asupra vieții trăită în suferință.

> Moartea poate fi o victorie. Atunci probabil ți se dă dezlegarea atâtor lucruri așteptate, dezlegarea eternității… poate a dreptății. Moartea era acum o realitate de care nu mă puteam apropia destul de repede după voia mea, cu toate că înțelesesem și implacabilitatea ei. Așteptam moartea, o simțeam ca pe o mână care s-ar fi așezat blândă asupra feței mele și ar fi oprit aerul de a mai pătrunde în corp; o mână

> blândă. Știu că aș fi murit fără să mă zbat, cu bucurie deplină, în dorința împlinită a morții. (*Între zi și noapte,* Henriette Yvonne Stahl, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p. 140.)

Dacă în *Balaurul*, moartea reprezintă pierderea unui drept (dreptul la viață, dreptul la o căsnicie din dragoste, dreptul la viitor, la iertare); în romanul *Între zi și noapte*, moartea – deși negată – aceasta vine cu speranța unei izbăviri.

Hortensia Papadat-Bengescu și Henriette Yvonne Stahl descriu lumea din spatele frontului. Dacă istoria *ascunde* cadavre, numește soldați, căpitani, generali, defilează cu mașinării înspăimântătoare de ucis; o întreagă lume rămâne ascunsă în spatele tranșeelor: o lume a femeilor puternice, a copiilor – mai mari sau mai mici, inocenți sau corupți de viciile unei lumi dezbinate –, bătrânilor, invalizilor – închipuiți sau nu – și o lume a câinilor vagabonzi.

Istoria celor care nu ucid, istoria celor care dau naștere nu se termină în victorie. Luptele lor nu se duc între tranșee, dar se duc lupte zilnice pentru supraviețuire într-o lume patriarhală golită de sprijinul acestora și saturată de nevoile fizice și emoționale ale celor care au mai rămas. Victoriile lor nu țin de medalii sau de un număr de gloanțe cu țintă exactă; victoriile lor țin de amputarea unui membru și, astfel, salvarea unei vieți, de o pâine primită sau dăruită – poate singura din ziua sau zilele acelea care să potolească foamea unei întregi familii –, de o prietenie înfiripată în pragul colapsului lumii, de îndărătnicia prin care nu se complac în regulile unei societății în plin declin.

Hortensia Papadat-Bengescu și Henriette Yvonne Stahl transcriu, cu acuratețe, interiorul unei lumi în care așteptarea devine un sentiment dinamic, golit de pasivitatea resemnării și îmbogățit de iubire, speranță, dezgust.

Bibliografie:

Corpus de texte:

- PAPADAT-BENGESCU, Hortensia, *Balaurul, Opere II*, București, Editura Minerva, 1975;
- STAHL, Henriette Yvonne, *Între zi și noapte*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1988.

Repere bibliografice:

CRISTEA, Mihaela, *(de vorbă cu Henriette Yvonne Stahl) Despre realitatea iluziei*. București, Editura Minerva, 1996.

OCTAVIAN PALER – LIFE LIKE A CORRIDA

Oprica Ioana Nițulescu
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: A fascinating analysis of life and intense human experiences, of passions that seize his soul and the way which people interpret the world at different ages.
In his youth he is only interested in present and future without looking at his past; He accepts his mistakes and idealizes them.
In old age, he benefits more from the past than the future and meditates on human fragility from the perspective of the experienced man.
The author compares life with a Spanish bullfight, with the dazzling tension and with its tragism, because man is constantly confronted with his past and destiny which he cannot oppose to.

Keywords: corrida, destiny, life, loneliness, paradise

Publicată în anul 1987, *Viața ca o coridă* poate fi considerată prima carte autobiografică a lui Octavian Paler, căci autorul simte nevoia să se confeseze cititorului, să povestească întâmplări semnificative din viața sa, întorcându-se mereu în trecut prin intermediul memoriei.

Descrie satul în care s-a născut ca pe un loc desprins de realitatea vremii, plasat în afara istoriei, un loc mitologic în care oamenii erau preocupați doar de munca câmpului și de traiul zilnic, fără a fi influențați de restul lumii.

Evocă întâmplări din vremea copilăriei și a adolescenței, descrie cu entuziasm locurile în care a copilărit, arătându-și de fiecare dată afecțiunea față de satul natal și față de părinții săi pe care i-a iubit enorm, dar recunoaște cu regret că nu le-a declarat niciodată.

Scriitorul realizează o paralelă comparativă a sentimentelor și a percepțiilor asupra vieții la vârste diferite, felul în care timpul transformă omul.

La tinerețe, își accepta greșelile și le idealiza, iar defectele i-au fost mai utile decât calitățile, pentru că au contribuit la partea cea mai reușită a vieții sale. Privea doar în prezent, visând la viitor; trecutul era lăsat în urmă, părea nesemnificativ pentru aspirațiile sale: *„Trăiam într-un prezent orb și ars de soare, fără să privesc în urmă."*[1]

La bătrânețe, trecutul pare că îl urmărește permanent, iar memoria îi readuce în present amintiri cărora mult timp nu le-a mai dat atenție*: „Sufăr de un exces de memorie."* [2]

Experiența de viață îl determină să privească diferit lumea și să constate cu tristețe că beneficiază mai mult de trecut decât de viitor, realizând că singurul lucru posibil de care se mai poate folosi este memoria. Își amintește clipe semnificative din trecut și retrăiește cu emoție fiecare întâmplare, analizând deciziile care i-au schimbat viața și i-au trasat dumul prin lume.

Scrierea unei cărți autobiografice îl atrage și îl motivează în acest punct al vieții, constatând că dispune doar de ceea ce își amintește că a trăit. Amintirile sunt îmbinate splendid cu imaginația scriitorului purtând cititorul între real și imaginar, între certitudini și

[1] Octavian Paler, *Viața ca o coridă*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p.7
[2] Octavian Paler, *Viața ca o coridă*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p.8

îndoieli; totul pare că depinde de memoria sa: *„Am ajuns să pun memoria pe acelaşi plan cu zeii şi cu destinul.”*[3]

Dorește să se confeseze, dar nu sieși, nu printr-un jurnal, ci altor interlocutori, cuiva care să-l înțeleagă și să se identifice cu sine. Se analizează căutând repere cu care să se compare, căci nu se putea compara cu propriile dorințe. A simțit nevoia să se adreseze unui cititor, imaginându-și astfel că are alături un interlocutor căruia să i se poată destăinui, care să-l asculte fără să-l întrerupă și să-l înțeleagă.

A trăit în prima parte a vieții printre certitudini și a descoperit târziu îndoiala, consolându-se cu ideea că în fiecare greșeală trebuie să găsești o motivație care să te ajute să continui. Odată cu înaintarea în vârstă își schimbă optica și devine tot mai legat de trecutul care-l bântuie permanent, aducând la suprafață amintiri pe care memoria le-a păstrat cu grijă.

La bătrânețe realizează că nu poți avea prezent ori viitor fără trecutul pe care trebuie să ți-l asumi și să-l accepți, să-l înțelegi și să meargi mai departe împreună cu acesta, căci el nu mai poate fi schimbat, chiar dacă ți-ai dori*: „ceea ce ai rezultă din ce ai avut.”*[4]

Scriitorul mărturisește că a fost mai interesat de ceea ce își imagina decât de realitate, de aceea, n-a putut să scrie niciodată literatură realistă, care impune anumite limite, ci s-a folosit de imaginația nelimitată ce-i oferea mai multă libertate de creație.

Își amintește drumul său în literatura română în calitate de scriitor și problemele cu care s-a confruntat. Și-a manifestat încă din adolescență interesul pentru scris, însă se dedică acestuia de la vârsta de 44 de ani, când publică prima carte. Vârsta acesta are o simbolistică aparte pentru scriitor, deoarece în copilărie o ghicitoare i-a prezis mamei sale că fiul ei va muri la 44 de ani. Surprins de coincidența publicării primei cărți la aceeași vârstă, scriitorul își privește bănuitor mașina de scris ca pe o șansă la o altă viață, literară. Scrisul devine o pasiune căreia i se va dedica întreaga viață, deoarece găsește în ea ceea ce avea nevoie, dorința de a analiza, de a interpreta și de a se confesa cititorilor.

Își amintește de ambițiile literare pe care le avea încă din studenție, atunci când locuia într-un cartier sărăcăcios de la marginea Bucureștiului într-o cămăruță, împreună cu un cântăreț de biserică și cu un funcționar, cărora nu le-a mărturisit ambițiile sale literare din orgoliu și pudoare.

Era convins că va descoperi ținta literaturii doar scriind, fără să se lase speriat de sceptici sau de propriile temeri. Pornește pe drumul creației, considerând că doar așa există șansa să poată afla unde duce, căci renunțarea la literatură ar certifica doar faptul că nu duce nicăieri. Se întreabă cum de a rezistat atâta timp departe de scris, sufocat de trecut și de amintiri, constatând că are nevoie de trecut și se folosește de acesta pentru a-și găsi locul în present.

Unele amintiri se pierd, se estompează, altele, dimpotrivă, se intensifică, se transformă și capătă noi înțelesuri, devin obsedante, reînvie. Amintirile sunt pentru Paler rațiuni care-i clarifică frământările prezentului. Rememorarea copilăriei și a adolescenței scoate la iveală emoții și trăiri intense pe care autorul le interpretează din perspectiva omului matur, influențat de lumea în care trăiește.

Sub impulsul dorinței de a scrie, autorul descoperă întâmplător într-un anticariat o broșură despre coride, un regulament care iniția cititorul în lupta cu tauri. Amuzat la început, regulamentul îi captează atenția și devine pentru scriitor o adevărată revelație, o temă de cercetare despre tauromahie, surprins de faptul că o coridă se desfășoară după un cod atât de complicat.

Ideea cărții și a titlului său are ca punct de plecare corida spaniolă, în care toreadorii sunt prinși într-o confruntare amețitoare cu taurii, dar și cu destinul.

---

[3] *Ibidem,* p.8
[4] *Ibidem,* p.11

Constată că viața sa poate fi comparată cu o coridă, cu tensiunea și cu tragismul acesteia, iar mașina de scris ține locul taurului cu care se confruntă zilnic. Confesiunea sa reprezintă o confruntare cu sine și cu destinul său.

Într-o coridă, toreadorul este îngrădit de multe reguli și pare că duce adevărata luptă cu publicul din tribune, de care se teme mai mult decât de taur, în timp ce animalul e liber și nu respectă nici o regulă, acționând după instinct.

Autorul dezaprobă acest spectacol atât de apreciat în Spania, considerându-l grotesc, și nu înțelege plăcerea toreadorului de a-și risca viața, și nici mulțimea spectatorilor care scandează entuziasmată uciderea animalului dezorientat.

Lupta dintre toreador și taur este comparată cu lupta omului cu destinul, cu viața, căreia îi cade în final victimă. Omul este asemeni taurului care se împotrivește, atacă, încearcă să lupte, dar în final cade răpus de destin, acceptându-și înfrângerea.

Paler se folosește de acest spectacol al coridei pentru a-și analiza existența, descoperindu-și coridele vieții. Realizează că a fost forțat să devină „toreador" în trecerea sa prin viață și să se confrunte cu „taurul" aflat sub diverse aspecte, în special în ipostaza mașinii sale de scris, cu care s-a confruntat zi și noapte. Se folosește de îndoielile sale ca de o armă cu care luptă împotriva timpului, având iluzia că-l încetinește, dar remarcă cu nostalgie că s-a înșelat.

Recunoaște însă avantajele scriitorului față de toreador: scriitorul nu-și riscă viața, iar greșelile sale pot fi corectate sau eliminate, având posibilitatea să revină asupra scrierilor sale, să le modifice ori să le elimine din text, pe când toreadorul își riscă viața permanent în timpul confruntării, iar o singură greșeală îi poate fi fatală.

Pe de altă parte toreadorul este expus pericolului doar cât ține lupta și este amenințat de un singur pericol, taurul. Scriitorul poate fi permanent atacat de „un taur", iar acesta poate fi orice: o amintire, o teamă, o îndoială etc. Toate aceste lupte interioare sunt mai greu de dus, căci ele pot ataca chiar voința ori dorința de a învinge, te pot determina să renunți la luptă, să devii neputincios și să-ți accepți înfrângerea.

Literatura și scriitorul au nevoie de motivații pentru a învinge, de rațiuni și de speranțe în care să creadă pentru a-și continua lupta. Talentul nu este suficient; este obligatoriu ca scriitorul să aibă forța de a o lua mereu de la capăt, în ciuda eșecurilor, să aibă *"inteligența de a fi modest (pentru a nu fi ridicol) și nebunia de a fi orgolios (pentru a nu renunța)."*[5]

În plus, scriitorul trebuie să fie conștient, ca și toreadorul, că-n orice moment poate fi învingător sau învins, că poate trece de la fericire la suferință ori de la extaz la agonie.

Vanitatea este întâlnită atât la toreador, cât și la scriitor, dorința de a câștiga gloria și admirația publicului sunt motivații certe ce stau la baza eforturilor acestora.

Un alt avantaj al scriitorului față de toreador este acela că scriitorul are șansa de a crea până la sfârșitul vieții, pe când toreadorul are nevoie de forță fizică și de abilitate pentru a purta lupta și pentru a învinge, de aceea renunțarea sa vine mult mai devreme. Toreadorul nu are alte preocupări și nu poate să mediteze sau să se analizeze în timpul luptei, el are toate simțurile activate pentru a depăși primejdia. Amintirile nu-l ajută, sunt doar lecții de care să se folosească în luptă, fiind permanent amenințat.

Pentru a-și analiza îndoielile și certitudinile, Paler susține că a avut nevoie de un reper pe care la găsit în literatură și în scrierile sale. A fost motivat însă și de exemple istorice, precum răspunsul reginei Isabela dat lui Columb, atunci când a hotărât să plece în căutarea unor tărâmuri îndepărtate, fără a fi convins de existența acestora: „*Du-te și caută-le! Iar dacă acele tărâmuri nu există aievea, cerul va avea grijă să le zămislească anume, spre a te răsplăti pentru curajul și speranța ta."*

[5] Octavian Paler, Viața ca o coridă, București, Editura Cartea Românească, 1987, p.63

Folosește drept exemplu și personajul lui Cervantes, Don Quijote, un erou al iluziei de a-ți urma visurile, indiferent de percepția celorlați. Personajul lui Cervantes știe că ceea ce își imaginează este doar o iluzie, are momente de luciditate, dar își construiește un univers propriu în care se simte fericit. Paler vede în acesta un exemplu, căci iluziile în care crede cu adevărat devin mai reale decât realitatea. Scriitorul își crează la rândul lui o lume a artei, a creației, ce poate fi vulnerabilă, dar și nemuritoare, aducătoare de împliniri și de răspunsuri, dar și de incertitudini și îndoieli.

Într-un moment de luciditate, autorul recunoaște cu ironie că doar iluzia îi dă puterea să se compare cu toreadorii și cu îndrăzneala acestora, fiind o fire sensibilă, ce se teme și de o banală injecție. Puterea imaginației devine mai puternică însă decât realitatea, ea lasă scriitorul să intre în „arenă" și să se lupte cu „taurul", descoprind în sine o forță morală de a înfrunta fără ezitare primejdiile și dificultățiile de orice fel.

Dacă viața omului este marcată de coride la care acesta participă voit sau nevoit, amintirile sunt cele care provoacă lupta, cele care revin și răscolesc sufletul uman aruncându-l în „arenă".

Autorul se folosește de memorie și povestește întâmplări pe care le-a păstrat din vremea copilăriei petrecută într-un sat de munte, în Făgăraș. Satul Lisa, așa cum și-l amintește autorul, nu mai seamănă cu cel din prezent, a devenit un „paradis pierdut", odată cu plecarea sa la liceu, în București, la vârsta de 11 ani. Pentru a se întoarce în trecut încearcă să-și imagineze lumea așa cum dorește, să o reconstruiască și să o analizeze pentru a o putea înțelege. Nu e suficient doar să vadă și să audă, simte mereu nevoia să viseze și să inventeze, să caute mereu o lume mai potrivită temperamentului său și firi sale introvertite. Simte mereu nevoia să transforme și să înnobileze parțial ceea ce este respingător, căci viața poate fi o combinație de glorie și amenințare, ce se arată în același timp splendidă, dar și nemiloasă, fiind dificil uneori să separi cele două ipostaze.

Autorul analizează jocul coridei și oferă detalii despre etapele spectacolului, precizând rolul și obiectivele participanților în acest joc grotesc. Costată că omul este motivat doar de glorie, de iluzia forței și a inteligenței sale asupra fiarei, a destinului său și a morții.

Corida se ghidează pe legi clare, dar și pe superstiții păstrate de sute de ani, pe care participanții le urmează cu sfințenie, deși nimic nu garantează victoria, căci orice greșeală poate fi fatală. Arena pare o lume de mici dimensiuni, cu deosebirea că în lumea reală moartea sau faima nu respectă legi atât de clare. Cele trei acte ale coridei pot fi comparate cu cele trei etape ale vieții.

Primul act al coridei prezintă înfruntarea taurului cu picadorii care combat călare pe cai. Ei au rolul de a obosi taurul și de a-i provoca primele răni cu ajutorul unor lănci. Acest prin act poate fi asociat cu prima etapă a vieții, care cuprinde copilăria și adolescența. Acestei etape îi sunt necesare cunoașterea, maturizarea și experiențele moralizatoare. Primul act al vieții îi dă omului dorința și forța de a visa că poate zbura spre infinit, că este invincibil și că nimic nu-l poate atinge.

În cel de-al doilea act al coridei intră în arenă banderilierii care înfig în spatele taurului trei rânduri de harpoane cu fâșii multicolore din pânză, cu scopul de a slăbi și mai mult forța taurului, de a-l pregăti de moarte. Acest act poate fi asociat cu cea de-a doua etapă a vieții, maturitatea, când omul este măcinat de incertitudini și îndoielii, aceptând cu surprindere adevăruri pe care înainte nu le admitea. Devine precaut și atent la tot ce-l înconjoară, se împotrivește destinului și luptă cu îndârjire, dar elanul tinereții s-a diminuat, iar puterile încep să-i slăbească.

Actul final al coridei este cel al sacrificiului, în care matadorul se folosește de muletă și de sabie pentru a omorî taurul, folosind ca ademenire a animalului un dans funebru prin care încearcă să-l determine să-și plece capul pentru a fi răpus. Este gestul care-i asigură matadorului viața, căci orice ezitare poate schimba instantaneu victima. *„Corida, senor, este*

ca o monedă care are pe o față înscrisă gloria, pe cealaltă moartea. Nu se știe, când va cădea, pe ce față se va rostogoli." [6]

Actul final al coridei corespunde în plan uman, ultimei etape a vieții – bătrânețea. Aceasta reînvie amintiri și aduce odată cu venirea sa neliniști și neputințe, regrete și melancolii, dar și inevitabila teamă de moarte.

Analizele comparative ale autorului scot în evidență vădit asemănări între coridă și viață, între confruntarea animalului cu toreadorii și a omului cu destinul căruia nu i se poate opune, ci are doar posibilitatea să aleagă una dintre căile oferite de acesta.

Pe drumul vieții sale, omul are parte de multe coride, unele de scurtă durată, iar altele purtate o viață-ntreagă, de aceea caută mereu resurse și motivații pentru a lupta.

La finalul coridei, dar și al vieții, moartea își face simțită prezența. Omul acceptă că morții nu i se poate opune și, chiar dacă are naivitatea de a lupta cu aceasta, timpul o va ajuta să învingă.

Paler meditează în această carte la viață și la dragostea de viață, vorbește despre bucurii și dezamăgiri, despre speranțe și visuri, despre împliniri și eșecuri, despre paradisele sale pierdute.

Copilăria și satul natal alcătuiesc primul „paradis pierdut", cel mai drag sufletului său. Se reîntoace prin amintiri în acea perioadă idilică, în locul drag al casei părintești, așa cum l-a păstrat în memorie: un loc arhaic, izolat de lume și de istorie, undeva, demult, într-un timp nedeterminat. În centrul acestui paradis se află părinții săi, pe care i-a iubit enorm și de care își amintește de fiecare dată cu emoție. Narează întâmplări de poveste trăite în acel colț de rai, în care s-a bucurat de miracolul naturii telurice și cosmice, dar și de experiențe metafizice descoperite în fiecare anotimp.

Deși a crescut într-o lume închisă în timpul și obiceiurile sale, care nu privea cu ochi buni călătoriile ori abaterea de la regulile comunității, Paler are șansa să plece în lume și să realizeze lucruri la care nici măcar nu visa, pentru că nu știa că există. Obține o bursă de studiu la liceul „Spiru Haret" din București, șansă ce-i deschide universul cunoașterii, și absolvă trei facultăți, Litere, Drept și Filosofie. Ocupă funcții importante și are șansa de a călători prin lume, rupând astfel tradiția închistării și a reticenței în care a fost crescut.

Își descoperă de timpuriu trăsături diferite față de cele ale oamenilor din satul în care s-a născut. S-a considerat mereu un om visător, „cu capul în nori", atent la detalii, dornic să se analizeze și mai târziu să se confeseze prin scris. Aceaste trăsături de caracter erau total diferite mentalității locuitorilor din Lisa, oamenii realiști și pragmatici, preocupați doar de munca grea a câmpului și de traiul zilnic. *„ (...) sunt nu numai primul guraliv, ci și primul sedentar adevărat din neamul meu."*[7]

Păstrează melancolia paradisului pierdut al copilăriei, în care viața urma un curs lin, iar oamenii trăiau într-o rutină firească; visează la casa modestă în care s-a născut și a crescut alături de părinții săi, la locul în care a fost cu adevărat fericit.

Îi este recunoscător destinului că a avut șansa să călătorească, să învețe și să devină scriitor, ținând cont de faptul că a fost singurul care s-a desprins de satul natal. Își amintește de părinții săi, care-au făcut o singură călătorie însemnată în toată viața lor. Tatăl său a fost plecat cinci ani pe front, în Primul Război Mondial, străbătând câteva țări, iar mama sa, la vârsta de 18 ani, a călătorit din Lisa la București trecând munții pe jos, pentru a se angaja într-o iarnă la familia unui doctor, ca să-și strângă bani de zestre. Restul vieții lor și l-au petrecut în Lisa, bucurându-se doar de imaginea munților Făgăraș, în apropierea cărora se afla satul lor. Nu au văzut niciodată marea, iar autorul a regretat mereu că nu le-a oferit această oportunitate.

---

[6] Octavian Paler, *Viața ca o coridă,* București, Editura Cartea Românească, 1987, p.76-77
[7] Octavian Paler, *Viața ca o coridă,* București, Editura Cartea Românească, 1987, p.85

Contrar aparențelor, autorul se consideră un „anticălător" și susține faptul că nu a avut bucuria călătoriilor, ci doar șansa oferită de destin. Îi este recunoscător acestuia pentru reușitele profesionale și posibilitatea de a călători, dar mărturisește că o „sensibilitate conservatoare" l-a împiedicat mereu să se bucure de călătoriile sale, fiindcă orice-i afecta rutina zilnică îl neliniștea.

Tatăl său, *„o natură prin excelență intelectuală"*[8], cu o memorie de excepție, nu a avut posibilitatea de a merge la școală decât câteva luni pe an, atunci când nu trebuia să meargă cu vitele la păscut. Dorește însă ca fiul său să învețe carte și de aceea hotărește să-l trimită la București să dea examen pentru o bursă care-i asigura cursurile la cel mai bun liceu din capitală.

Mama scriitorului, *„o natură prin excelență afectivă"*[9], nu a fost de acord cu intenția soțului de a-și trimite singurul fiu printre străini, susținând că *„avea să crească mai târziu iarbă în curte"*[10], ceea ce semnifica destrămarea familiei. Fiind însă o fire credincioasă, cedează în fața argumentelor soțului, atunci când află că fiul său va deveni preot și se va întoarce în satul natal. *„Probabil melancoliile mele de mai târziu au fost prețul plătit (...) ereditatea s-a răzbunat mai târziu, fiindcă am îndrăznit să depășesc universul în care s-au mișcat ai mei; mi l-a redus și mai mult: la mine însumi."*[11]

Plecarea la București a reprezentat un moment marcant în existența scriitorului; ieșirea din copilărie și aruncarea acestuia de către destin în lumea reală. Teama de necunoscut îl determină să fugă de-acasă în dimineața plecării, cu scopul de a se ascunde câteva zile în munți și apoi să se întoarcă acasă. Planul evadării a fost zădărnicit de tatăl său care, în momentul în care a vrut să sară gardul din grădină, i-a oferit 44 de lei, cu condiția să meargă la București. Suma i s-a părut atât de mare, încât n-a rezistat ofertei și a acceptat-o. Este surprinzătoare simbolistica acestei cifre, 44, care apare de trei ori în momente decisive ale vieții sale.

Consideră acea întâmplare ca pe un semn al destinului, un moment existențial în care s-a aflat la o răscruce și i s-a decis cursul vieții. *„ gardul pe care am stat cocoțat înainte de a pleca la liceu a fost baza turnantă a vieții mele.(...) gardul acela reprezintă un simbol. El a constituit eșecul primei și, probabil, singurei aventuri pe care am plănuit-o."*[12]

Se întreabă cum ar fi fost viața sa dacă ar fi reușit să sară acel gard și și-ar fi dus planul la îndeplinire, îndemnând cititorul să mediteze la propria existență și la deciziile luate în momente esențiale ale vieții. Există clipe în care destinul îți oferă șansa de a alege, fără să conștientizezi decât mult mai târziu că în urma alegerii tale soarta te poartă pe un alt drum. Privită în acest fel, viața omului pare un cumul de întâmplări și detalii între naștere și moarte, care au o anumită logică.

Paler își recunoaște slăbiciunile pentru iluzii și paradise pierdute, pe care dorește să le împărtășească cititorilor, de aceea le reînvie, retăindu-le în cărțile sale confesive.

Un alt „paradis pierdut" pentru scriitor l-a reprezentat Arcadia, ținutul idilic despre care vorbesc legendele antice, lumea magică în care scriitorul a rătăcit mereu prin intermediul cărților. Misterul acestui ținut și emoția descoperirii într-una dintre călătoriile sale a reprezentat o mare dejamăgire pentru autor, căci realitatea dezolantă descoperită la fața locului nu avea nici o legătură cu ceea ce-și imaginase. Constată cu nostalgie că este unul dintre naivi care a pierdut uneori granița dintre legende și realitate, căutând un ținut așa cum și l-au imaginat marii poeți, în speranța că-l va regăsi. *„Singurătatea urla pur și simplu în jur*

[8]Octavian Paler, *Viața ca o coridă,* București, Editura Cartea Românească, 1987, p.87
[9]*Ibidem,* p.87
[10]*Ibidem,* p.87
[11]*Ibidem,* p.89
[12]*Ibidem,* p.89

(...).Arcadia e un fel de vis al memoriei. După cum știam că imaginația noastră înfrumusețează paradisele pierdute. "[13]

Revenind la coride, autorul realizează o analiză comparativă între toreadori și sine. Toreadorii provin de obicei din sate, din familii modeste și își riscă viața, dorind să-și arate virtuțiile și curajul. Acesta este singurul mod de a obține gloria și de a aspira să ajungă în ținutul mitului. În cazul scriitorului, el a plecat dintr-un mit și s-a îndreptat spre necunoscut, spre lumea modernă care l-a pus mereu în dificultate. Întrând în mitul satului natal, își amintește de jocurile copilăriei pe ulițele satului ori printre brazii din jurul cimitirului, ce aveau un miraj aparte. În acele momente, în sufletul său plutea o vrajă a inocenței pe care a pierdut-o odată cu plecarea din sat, căci în copilărie nu știa nimic despre moarte și despre misterul acesteia, mai mult, moartea nu-l întrista și nu-l speria. *„ cred că numai într-un mit e posibil un lucru atât de ciudat: să afli că iubești viața într-un cimitir."*[14]

Concluzia evoluției sale spirituale este că în copilărie trăia într-un mit fără să știe că există mituri, iar la bătrânețe știa ce este mitul pentru că nu mai trăia în el.

Se compară cu un toreadorii dornici de glorie, dar constată că lui iau lipsit ambițiile ieșite din comun și nu și-a dorit gloria în viață. A avut mereu îndrăzneli modeste, urmându-și smerit soarta. Puținele visuri mărețe din vremea tinereții îi par la bătrânețe ridicole și ipocrite. Visa să călătorească la Polul Nord stând cu spatele la sobă și citind, deși nu a agreat niciodată iarna. A căutat doi ani prin anticariate o carte, *Secretul secretelor,* care se pare că nu exista.

Folosindu-se de paradoxurile vieții sale se autoanalizează, încercând să se explice și să fie înțeles. Îl obosește vacarmul orașului, dar îi e frică de liniște; preferă să locuiască în cel mai zgomotos cartier din București, decât să trăiască într-un loc izolat; în ciuda singurătăților sale, nu se poate lipsi de efectele și defectele civilizației.

Își motivează nevoia de singurătate și izolare pentru a crea, ca fiind o condiție necesară scriitorului și trăiește stări contradictorii atunci când scrie: dorește să fie singur, dar vrea să vorbească despre singurătatea lui; închide ușa în urma sa, dar simte nevoia să-și descrie refugiul; vrea să se confeseze și dorește să fie ascultat.

Mașina de scris este asemănată cu taurul cu care scriitorul trebuie să lupte. Această coridă are la bază motivații nobile, fiind convins că literatura este necesară pentru evoluția omenirii. Motivul personal al autorului este de a-și umple golul singurătății, căci atâta timp cât scrie nu se mai simte singur și uită de grijile zilnice. Se aseamănă cu un toreador în arenă care se concentrează doar asupra taurului și a luptei, fără a avea altă preocupari, mărturisind că scrisul îl face invulnerabil, îi anihilează complexele și nu se mai teme de zădărnicie.

Dacă pentru toreador victoria înseamnă uciderea taurului și încheierea luptei, pentru scriitor publicarea unei cărți reprezintă o victorie, se simte apărat și util. „Corida" scriitorului ia sfârșit cu fiecare carte încheiată și reîncepe de fiecare dată când scrie o carte nouă.

Alege să scrie în loc să se bucure de zilele călduroase la mare, renunță la bucuriile zilnice pentru a umple foii pe care de multe ori le rupe. Explicația acestui efort este motivată de iluzia că arta poate aproxima acolo unde precizia este imposibilă, că poate sta la „Porțile Paradisului" visând, fără să pară ridicol, și să ignore abisul din spatele acestora fără să se îngrozească.

Un alt „paradis pierdut" de care își amintește cu melancolie este cel al lecturii, plasat în perioada liceului, ce a durat timp de trei ani. Pasiunea lecturii din perioada adolescenței a coincis cu tragismul războiului, pe care scriitorul nu l-a înțeles decât mai târziu, din cărți și din filme.

Lectura reprezenta atunci pentru el o modalitate de a exclude parțial realitatea la care nu se putea adapta, aflată permanent în mișcare și în evoluție.

---

[13] Octavian Paler, *Viața ca o coridă,* București, Editura Cartea Românească, 1987, p.92
[14] *Ibidem,* p.96

Privește la bătrînețe cu nostalgie către acel „paradis pierdut" al lecturii gratuite, care se baza doar pe plăcerea pură de a citi. În timp, lectura a devenit necesară din interes profesional, s-a transformat în nevoia de a analiza și de a compara, spulberând farmecul lecturii din perioada adolescenței, când a fost cu adevărat pardisiacă.

După finalizarea studiilor universitare se deprinde cu orașul și începe să-i aprecieze realitățile, chiar dacă nu avea dezinvoltura orășenilor. Satul natal și orașul acceptaseră să conviețuiască în sufletul autorului.

Îi lipsea realismul lumii din care plecase, dar nu se mai regăsea în ea, se simțea mai bine în locul în care reveriile lui nu erau privite cu suspiciune și mirare. *„Mi se pare că există în mine două straturi ale timpului. Și nu mai știu dacă melancolia care le învăluie e un rest din ceea ce am fost. Sau, dimpotrivă, o parte din ceea ce n-am reușit să devin."* [15]

Mărturisește că și-a dorit mereu să viziteze Spania, țara lui Don Quijote și a coridelor, dar n-a făcut-o, din cauza faptului că o realitate impusă l-ar fi determinat să știe cu precizie ce e corida și nu cum poate fi ea în imaginația sa. A ales libertatea de a și-o imagina așa cum vrea, dându-i orice chip.

BIBLIOGRAPHY

1. Paler, Octavian, *Viața ca o coridă*, București, Editura Cartea Românească, 1987
2. Alexandrescu - Voicu, Ileana, 2008, *Octavian Paler - Mitopoetica eseului*, Iași, Editura Alfa
3. Burtea - Cioroianu, Cristina Eugenia, 2012, *Octavian Paler – Studiu monografic*, Craiova, Editura Aius
4. Manolescu, Nicolae, 2008, *Istoria critică a literaturii române*, Piteşti, Paralela 45, p. 1175-1178
5. Simion, Eugen, 2012, *Dicţionarul Literaturii Române,* Univers Enciclopedic Gold, p.192-196
6. Simion, Eugen, 1998, *Scriitori români de azi, vol. IV*, (ediție de autor), București/Chișinău, Ed. David/Litera, p. 187 – 205
7. Sorescu, Radu, 1996, *Opera lui Octavian Paler*, Craiova, Editura Didactica Nova

[15] Octavian Paler, *Viața ca o coridă,* București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 216

REPRESENTATIONS OF REBELLIOUS IN THE POETRY OF NICOLAE ESINENCU

Oxana Luțev
PhD Student, The University of State „Dimitrie Cantemir ” Chișinău, Republic of Moldova

Abstract: In this article we will review and analyze the forms of representation of rebellious in the poetry of Nicolae Esinencu. His poetry is a playful, anecdotal narrative that tends toward black humor and sarcasm. The poet diverges from the inflation of the anecdotal and the bravado with the masks of vulnerability, the irony being consumed in the sentimental key. The characteristic note of this poem lies in the abundance of eccentricities, from the purely verbal to the philosophical ones, becoming for Esinencu a factor of self-protection in an ostracizing society. We distinguish one absurd rebellious, the other - intellectualist. One can speak a Sorescian tone and a lethalist rebellious and so on. The poet is always in a dialogue with the reader, inviting him to accept the game as a literary way.

Keywords: rebellious, anecdotal, paradox, ironic, absurd, ludic

Scriitorul Nicolae Esinencu a intrat în memoria literaturii cu imaginea „copilului teribil”. În mare măsură, el însuși a influențat această percepție, și nu doar prin versurile antologice: „Mi-am pus capul subsuară/ Și-am ieșit și eu pe bulevard/ Să mai văd/ Ce face / Lumea!” (*Copilulteribil*). Poetul ascuns sub masca inocenței și a sucelii, cu „capul subsuară”, poate fi luat drept un inconformist nevinovat, un ludic, protestând împotriva unei anume alcătuiri a lumii. El zâmbește șiret, visează, strigă, plânge și râde cu sensurile încurcate ale râsului.

Prin optica psihologică, termenul „teribilism”se referă la comportamentul celor mici. Pe lângă conotația pozitivă: „teribil de talentat”, „teribil de cuminte” etc., care presupune un comportament extraordinar al copilului, sintagma face trimitere, cel mai adesea, la situații negative, când un copil manifestă un comportament sau o atitudine bizară, extremă, excentrică, care iese din limitele obișnuitului; vorbă, faptă care șochează; extravaganță, excentricitate ” [8].

Privitor la apariția copiilor teribili, Ștefan Augustin Doinaș menționează „somnul rațiunii naște monștri, dar lenea spirituală zămislește copiii teribili ” [3, p.193]. Conform afirmației lui Cocteau, copiii teribili reprezintă o rasă primejdioasă, care se opune oamenilor mari.

Epoca copiilor teribili în literatură se consideră a fi perioada care a urmat primului război mondial, când au apărut operele lui *Les Faux- Monnayeurs* de Gide, *Thomas l ’imposteur* de Cocteau, *Le Diable au corps* de Revmond Radiguet, *Demian* de Hermann Hesse, *L’eta breve* de Corrado Alvaro etc. Războiul își trimite peste ani sumbrele sale semne. Într-un poem superb, Esinencu proiectează ipostaza copilului care resimte primele întrupări vibrante ale timpului acesta de după măcelul militar: „Vuia o vale-/ În sat e nuntă,/ Cu muzicanți vestiți,/ Și noi,/ Copiii,/ Am dat năvala-/ Sus, sus, /Pe garduri, fericiți.../ Și, cocoțați, loveam/ Cu pumnii/ și călcâile în piatră,/ Cu toboșarul- n tact. Ah, cum bătea!/ V-oi n/ați văzut în viață!-/ Zvârlea măciuca-n sus/ Pe cât colea,/ Sărea/ Râdea,/ Trăgea cu ochii înspre fete... Prindea măciuca iar/ și iar lovea,/ Lovea.../Noaptea/ întorși târziu acasă,/ în

somn, am strâns, râzând ca el,/ Măciuca.../Şi-am tresărit, / Din pat căzând.../ A doua zi ieşim buluc la poartă!/ Plecau coloane,/Primele coloane, la război./În fruntea lor-/ El,/Toboşarul nostru!/ Iar noi,/ Copiii,/ Credeam că merg la nuntă,/ Că iar e nuntă-n sat la noi." (*Toboşarii*). Teribilismul, după cum afirmă Ştefan Augustin Doinaş ,,e o constată a omului, şi simptomele lui se pot face simţite oricând. E nevoie doar de un climat propice ca ele să ducă la o adevărată modă literară " [3, p.195].

Tudor Palladi are altă interpretare a teribilismului lui Esinencu în *Dialectica şi raţiunea poeziei ironice*. Potrivit lui, „Nicolae Esinencu scrie din mers, el este partizanul unei poezii vorbite, orale, dar cu vaste facultăţi asociative, iute la replici şi atitudini interioare personale, ce iau în răspăr «cumsecadenia» şi «diplomaţia», ascultarea oarbă, care cimentizează indiferenţa, aroganţa, lipsa de personalitate, automatismul (moment, de altfel, întâlnit foarte des şi în prozele lui scurte, unde aceste şi alte modalităţi de explorare a realităţilor concrete şi psihologice pun în lumină întreaga lui vocaţie de povestitor, de narator, de nuvelist şi de caricaturist umorist-ironic, satiric şi funambulesc descoperit, sincer şi polemic, miezos şi temperamental, coleric)." [6, p. 214].

„Farsa socială" a poeziei lui Esinencu trebuie privită sub un alt unghi, cel care pune în evidenţă imensa caricatură a colectivităţii amorale, a colectivismului amorf. Scriitorul aduce în scenă nebunii ce nu există şi nebuni care pot exista, iar râsul nebunului apare în mai multe poeme: „Când nu mai pot scrie,/ Mă postez la un colt de stradă/ Şi bat femeile cu palma/ La tur (Repaos); „Vasăzică,/ Nu vrei să ieşi?!/ Mă refuzi?!/ Urâto!/ Cioaro!/ Zdripţuroaico!... Prăpădenie/ Muma dracului…" (*Cuvinte de chemat fetele*). Victor Teleucă afirmă că Esinencu „este dur şi original, alteori gingaş până la parodie, trece prin propria sa lume, intuind neobişnuitul". Iată doar un exemplu: „M-am trezit că strigă cineva/ Ceva şi eu nu înţelegeam/ Cine strigă, de unde strigă/ Şi ce strigă… Am descoperit:/ Cel care striga/ Eram eu şi strigam: Vine moartea!" (*Strigăt*). Poetul îşi exprimă *strigătul* său în *lume.*

Nicolae Esinencu atrage în discurs toposuri spectaculare dintre cele mai diverse: lumea teatrului, a *performance*-ului teatral, dar şi cea literară, a balului, circului, copilăriei. El foloseşte, în textul poetic, multiple jocuri de cuvinte, asociaţii sintagmatice surprinzătoare, polisemii, discursivitate generoasă. Iată doar un exemplu relevant în aceste sensuri: „Apropo de circ-/ A fost şi la noi./ Mi se pare, joi era,/ Joi sau sâmbătă era./ Sâmbătă era!...Şi-am început să deschidem porţile:/ Cabine de machiaj, măşti groteşti,/ Salturi, călărie de înaltă şcoală,/ Altfel, dresură de câini şi şoareci,/ Scară liberă, salturi mortale, funie/ De foc, berbec cu carte,/ Maimuţă cu geantă, / Urs în chiloţi,/ Bunici dansând pe sârmă,/ Înghiţitor de bile,/ Înghiţitor de săbii,/ Succes enorm!" (*Apropo*).

Ludvig Wittgenstein, filosoful austriac care a introdus noţiunea de *joc de limbaj*, afirma că „jocurile de limbaj sunt formele lingvistice prin care copiii folosesc pentru prima oară cuvintele. Jucându-se cu semenii lor, ei stabilesc prin consens – sensuri!" [4, p. 252]. Se poate spune că jocul se situează în miezul limbajului poetului basarabean: „Seara,/ Când ne culcăm,/ Punem ziua trăită sub pernă.// Diminiaţa/ N-o găsim nicăieri" (*Joc*), sau „Paparudă – rudă/ Ţâţă crudă.// Vino, ploaie,/ De o udă.../ Ploile vin,/ Şi paparudele/ Trec în ploi.// Cresc fetele,/ Ah ce mai plouă/ Pe la noi!..." (*Paparudele*).

Poetul se ascunde în spatele unui calambur, abordează un surâs ironic, reprezintă imaginea clownului care n-are voie să plângă în arenă. Dintr-un divertisment burlesc şi ornamental, masca devine un instrument al înspământării, o mască grotescă, mai ales când distorsiunea părţilor ei este enormă: „Oameni în măşti./ Şi printre noi-/ Nişte fiinţe se mişcă. / Na-i zice că-s oameni,/ Seamănă cu oamenii/ Răsuflă" (*Muzeul viitorului*). Iulan Filip menţiona că poetul ,,poate că nu remediază, dar sensibilizează nişte înţelegeri şi te prinzi că îndoi foaia şi sucești capul într-o parte, apoi în alta, parcă ai ajunge în altă lume ori parcă ai cădea din altă lume, ori parcă ai urca din altă lume şi...ce vezi?" [6, p. 45]. Graţie imaginaţiei şi sensibilităţii poetului, materia brută a cotidianului devine relevantă sub aspect estetic,

devine un adevăr artistic: „Cum vede pe undeva un jug,/Vâră capul.// Ce stai, mă, îl întrebi,/Cu capul în jug?// Poate, zice, îmi anină cineva /Un car din urmă.//De obicei se găsește cineva care/ Îi anină un car din urmă.// Ce stai, mă? – îl întrebi.// Poate, zice, încarcă cineva ceva/ În car.// De obicei, se găsește cineva care/ Încarcă carul.// Ce stai?-îl întrebi./ Poate, zice, îmi spune cineva/ Încotro să duc carul.// Hai, mă, dă-o în mă-sa de treabă,/ Spuneți-i careva/ Încotro să ducă/ Omul/Carul.//Clar, se găsește cineva/ Care îi spune/ Încotro să ducă carul.// Duce carul/ Și cum vede iar un jug gol, / Vâră capul în jug,/ Și așteaptă” (*Moldoveanul*). Această plăcere a jocului ironic, a paradoxului, a calamburului, a rebusului, demonstrată de poet, lasă uneori impresia facilității. Recitite, versurile capătă sensuri profunde: „Nu-mi plac purtările din ultimul timp/ Ale nevestei mele./ Dacă face un borș, e sărat./ Dacă scoate o pâine din cuptor, e crudă./ Dacă i-arunc borșul,/ Îmi fierbe lapte…/Oare nu și-a găsit ea vreun iubovnic?/ Mai știi,/ Eu distrez lumea /, Iar iubovnicul/ Îmi distrează nevasta.” (*Colivie*).

Eroul liric montează și demontează situațiile unor exerciții virtuale „teribiliste”: „Mesenii mei cu o mână se țin de felia de pâine,/ Cu alta – de pahar cu vin se țin!/ Cum naiba, îmi zic atunci, / Oare chiar amicii mei nu mai vor să cânte?!/…Am să le fac un șir de surprise, zic, /Dar până la urmă am să-i mișc!” (*Abracadabra*). Eul liric apare pe rând în masca lui Păcală, în masca lui Balzac, Napoleon, iar oaspeții mănâncă și beau: „Abracadabra! Încep să strig eu atunci./ Abracadabra! Strig și mă uit la unu./Abracadabra! Strig și mă uit la altul./ Abracadabra strig și mă uit la toți.// Trebuie să vă spun că mare impresie / N-a produs nici cuvântul acesta/ Asupra amicilor mei, / Nimeni n-a mișcat din urechi măcar,/ Poate cu excepția celor mici,/ Care, auzind acest cuvânt necunoscut de ei,/ S-au uitat unul la altul - / Oare ce să însemne asta?!// Și mai mult nimic!/ Abracadabra! ”.

Poetul se vrea într-un dialog cu cititorul, invitându-l să accepte jocul ca o modalitate literară. Într-un *Dialog* despre disciplina mondială, Esinencu menționează „Cred că este adevărat că eu numai aparent șuier pe stradă. De fapt, felul meu de a fi a coincis norocos cu o modalitate de a exista în literatură, cultivată pe timpurile când bântuiau cenzura și restricțiile. În lupta cu groapa, cea de altădată și cea de acum, provoc niște răsturnări de situații așa ca să-mi ajungă exact pentru încă o gură de aer. În ciuda faimei de ins neserios însă, eu sunt, de fapt, un ins tragic, pentru că a-ți bate joc de lucruri înseamnă a-ți bate joc, în mare măsură, de tine însuți”. [6, p. 292]. În poezia *Cataclism*, Esinencu proiectează o răsturnare a lumii: „S-a răsturnat lumea-Hop/ Și stă cu picioarele/ În sus.// S-ar ridica,/ Dar a uitat unde-i este capul.// S-ar ridica,/ Dar a uitat unde-i este fundul.// Dă-o, bre, încolo de treabă,/ Hai să-i arătăm/ Unde și ce are.”

Ion Simuț afirmă că „formula poetică esinenciană se află la intersecția a trei modalități înrudite: Geo Dumitrescu, Marin Sorescu și Mircea Dinescu. Are câte ceva din calitățile și defectele fiecăruia: predispoziția epică de la cel dintâi, ironia, colocvialitatea și regia textului de la cel de-al doilea, atenția la public și spiritual polemic specific celui din urmă. Având cu toții în comun specularea ludică a anecdoticului” [6, p. 123]. Nota caracteristică a acestei poezii stă în abundența de teribilisme, de la cele pur verbale până la cele filozofice, devenind pentru Esinencu un factor de autoprotecție față de o societate ostracizată. Deosebim un teribilism absurd, altul – intelectualist. Se poate vorbi un ton sorescian și un teribilism lettrist ș.a.

Pe un *ton sorescian* Esinencu persiflează ordinea realismului socialist. „În poezia *Disident*, acumularea de elemente aparținând discursului politic demonstrează dezacordul eului liric cu fastul derizoriu, lipsit de substanță umană, al acestuia. Enumerarea termenilor contradictorii semantic, cum ar fi „ șașlâcar” și „prezident ”, e o formă de insistență tocmai pe identitatea lor de ordin moral” [4, p. 15]:„M-am săturat până în gât de/ Naționaliști, internaționaliști,/ Socialiști, comuniști, democrați,/ Sofiști, pacifiști, patrioți, țară, / Țar, frontieră, armată, general, șașlâcar, prezident, căciulă,/ Pălărie, cravată papion,/ Costum alb

de sărbătoare,/Costum maro de sărbătoare,/ Costum, costum, costum/ Cravată, cravată, cravată,/ Pantofi, pantofi, pantofi, pantofi...". Poetul prezintă *ticu a la Nichita Stănescu*: ,,Eul liric îşi ia un interviu, în care prezintă un *program-manifest,* un fel de f*iziologie a poeziei* în maniera lui Nichita Stănescu şi a unor sugestii avangardiste [7, p. 17]. Iată versurile: „Repetă după mine:/ Mușețel, levănțică,/ Trandafir, pasăre/ Pește, sora ta,/ Fratele tău...gaze!/ Meditează." (*Pentrumeditație*).

Pe scena vieţii se joacă *teatru în absurd*. Omul şi animalul se contaminează reciproc, îşi împrumută *limbajul* [1, p. 28]. Astfel ia naştere un *teribilism absurd*, ca în versurile: „Sunt o fire zâmbăreață,/ Toată ziua cânt. Miau!/ Mi-am făcut ciorap din viață,/ În ciorap m-avânt. Miau!//Mi-a ieșit motanu-n cale-/ Hop! Că sunt găbjit.Miau!/ Vrea să știe ce-i cu mâța-/ Se vrea ciomăgit. Miau!" (*Cântecul lui Godea*, în romanul *Doc*) sau: „Cocoșii se sperie, / Bat de trei ori cu ciocu-n lună-/ Cu-cu-ri-gu!/Și liniștea,/ Din curte în curte,/De pe drum pe drum,/ De pe cărăruie pe cărăruie/ Se retrage/ În iarba câmpiei " (*Cucoșii*). Un alt tip de teribilism identificat în creația scriitorului aparține unei forme de*teribilism intelectualist*, care e ilustrat prin versurile: „A trăi / Ca în sânul lui Dumnezeu-/ A dormi/ Ca pe burta femeii" (*A trăi*), ,,Numai prostul își încredințează viața/ În mâinele conducătorului." (*Prostia prostiei*), „Mături frunzele/ Și le vâri în sac./ Arunci sacul în mașină/ Și te urci la volan/Conduci mașina în afara orașului/ Și arunci frunzele la gunoi./ Dragule, printre frunze/ Era și o frunză din viața ta." (*Măturând*). Mesajul poeziei sale este liberal, pipărat, extremist în atitudinile sale, dar întotdeauna sincer.

Miniaturile esinenciene pot fi raportate la un *teribilism lettrist*: „Inima-/ Iată și piatra/ Cea/ Mai /Grea!" (*Inima*), sau „Cu o apă/ Curge/ Iarba/ Patriei!" (*Iarba patriei*), „Țară n-are./ Ce are? " (*Trădătorul*). „Groaza de cuvinte de frondă pe care le utilizează în limbajul său personajul liric esinencian este, susține Tudor Paladi în *Dialectica și rațiunea poeziei ironice*, și ea o modalitate de a *contura* teribilismul copilului teribil din poet" [6, p. 216]. De unde devine teribilă, astfel, și poezia însăși: „Din două în două zile / Mă urc pe casă/ Să văd de unde vine/ Viitorul.// Trebuie să vă spun:/ Viitorul vine/ De pretutindeni.//Când într-o noapte / Ai să auzi / Că-ți pârâie pereții- / Să știi că-ți vine Viitorul" (*Viitorul*).

O altă modalitate de a ne surprinde devin personajele. Poetul îndeamnă personajele sale să-i joace teatru. O savuroasă piesă de teatru liric esinencian reuneşte ca personaje pe Shakespeare, Julieta, Balzac, Picasso, Rafael, Lorca, Gui de Maupassant ș.a, astfel conturând un *teribilism de sorginte livrescă*: ,,Ia să-mi spui:/ Ce-ai căutat în budoarele lui Balzac?/ Sau iar n-ai fost tu?!/ Dumnezeule, dar cine a plâns prin conacele lui Pușkin,/ Făcând-o pe Tatiana,/ Nefericită?! / Dar cine s-a despuiat/ În atelierele lui Picasso?/ În trupul cui / S-a înmuiat pensulele/ Rafael?!/ ...Atunci să-ți amintesc încă ceva: / De unul Lorca/ Ai auzit?/ De Gui de Maupassant/ Ai auzit?/ De unul Dreiser/ Ai auzit?! De Verhaeren?!/ Și apoi cine l-a urmat pe Hemingway/ Prin savane,/ Ție sau nu ție/ Ți-a dedicat o carte întreagă de vise Stendhal?!/ Tu sau nu tu / O făceai pe Ana Karenina-/ Ai alergat cu Esenin / Pe sub mestecenii Rusiei!/ Ca să nu mai vorbim / De zilele petrecute cu Gauguin,/ Sub soarele insulei" (*Gelozie*). Prin acest poem, Esinencu laudă cântăreții vestiți ai literaturii universale. Însă sunt și versuri ce amintesc de reprezentanții literaturii române: „Nici despre cel ce te aștepta/ Pe lângă plopii fără soț nu vrei să-mi spui nimica?! Sau ,,La câți le-ai zâmbit?/ La câți le-ai făcut copii?!/ Acum se învârte în jurul tău acesta,/ Cum îi zice.../ Vieru!" (*Gelozie*). Prin urmare, îl recunoaștem pe Vieru în acestea și alte versuri, precum cele ale poemului *Bocet*: „Cade seara/ Și atunci aud mamele/ Strigându-și feciorii:/ - Ioane!/ - Mort în spetele Stalingradului./- Calistrat!/- Mort pe malul Odrei. / - Ioachim./- Căzut în adâncul Spaniei... " (Bocet) ș.a. Textul liric al lui Nicolae Esinencu are tangențe cu textul autobiografic al lui Creangă, ambii vădind organizarea spațiului fizic și psihic al satului ca limbaj. Conform acestei structuri, lumea, experiența ,,eroului îi vorbesc cititorului, îl învață, iar lumea nouă formată de scriitor, a satului vecin cu cerul sunt cât se poate de logice de a reprezenta drumul

cailor spre Lună, unde pasc iarbă, o vizită la Domnul, plaja pe Marte și căpșuni pe Venus: „Clar,/ O săptămână pe Lună/ I-ar prinde bine soției,/Dar nu-mi spune/ Și pace. E supărată -/Se-ntoarce cu fața spre Lună./ E obosită-/ Se-ntoarce cu fața spre Lună. / O chemsă facem dragoste-/ Se-ntoarce cu fața spre lună. /O înțeleg, Vrea să se odihnească și ea/ Măcar câteva zile/ Departe de noi, pe Lună./ S-a săturat și ea/ De făcut mămăligă zilnic/ la șase guri sparte./ Ce mai- / Are nevoie de întremare./ Văzând că nu se poate hotărî/ Să-mi spună dorința,/ O i-au prin surprindere./ - Pleacă mâine, îi spun./ -Chiar mâine? Se miră ea./ -Atunci poimâine, zic eu./ -Bine,bine, plec poimâine./Și ne spală cu iarbă,/ Ne freacă cu nisip./ N-ar putea sta pe Lună, zice ea,/ Fără să ne știe curați ca osul./ Ne spală hainele de pe noi,/ Apoi ne lustruiește/ Ghetele,/ Ne coase bumbii la haine,/ Ne face șapte mămăliguțe/ Să le avem pentru șapte zile,/ Calde învelite/ În frunza de bostan./Ne mai și tunde/ Ca să ne poată de pe Lună, zice,/ Deosebi de tufari, / Și tot așa./ A venit și poimâine/ -Azi pleci? O întreb./ Chiar azi? Se miră./ Atunci mâine, zic./ - Bine, plec mâine, zice./ Și mătură ograda/ Aduce un ciubur cu apă, / Să ne ghilosim, zice. / Dacă o fi cald/ Și ne-o coace soarele./ Ne culege și o poală / De prune./ Asta ca să nu umblăm prin copaci,/ Ne găsește și o ață,/ S-avem cu ce tăia/ Mămăliguțele./ Mai pe scurt,/ Mâinile nu-i stau/ Până se luminează iar.” (*Călătorie ratată*). În interviul său *Când m-am născut, m-au înconjurat personalități mari și tari*, Esinencu enumeră scriitorii menționați mai sus ca fiind înconjurat de ei mereu și toți fiind oaspeți la nunta lui.

Tonul esinencian are tangențe cu cel din poemul *A ceux qu'on foule aux pieds* de Victor Hugo, din Volumul *L'année terrible* [9]. Aici găsim și idei, motive, gânduri comune scriitorilor. Imagini de tipul: ,,Le peuple, qui parfois devient impopulaire, /C'est lui, famille triste, hommes, femmes, enfants” se regăsesc și la Esinencu: „Pe o prispă - nevasta./ Pe altă prispă - bărbatul./ În prag – copiii ” (*Fotografie*). Ambii pomenesc motivul punctului de sprijin al lui Arhimede:, ,Qui, n'ayant jamais eu de point d'appui, s'écroule /” și ,,Unde-i, bre, acela, Arhimede,/ Care striga: dați-mi un punct de sprijit / Și răstorn pământul”. (*Arhimede*).Viziunea labirintului și subteranelor este comună poeților prin versuri ca: ,,Vous les avez laissés en proie au labyrinthe” și „Noi dormim pe subterane-/ Ei dorm în patul nostru.” (*Cu mortul în spate*). Ideea de pierdere a sentimentului de fraternitate: ,,C'est qu'ils n'ont pas senti votre fraternité./ Ils errent ; l'instinct bon se nourrit de clarté ”, ,,Treceți pe la frați/ Și spuneți-le ce se află peste ape.” (*Cu mortul în spate*).

La fel se configurează și un motiv comun al circumferinței: „Comment peut-il penser celui qui ne peut vivre ?/ En tournant dans un cercle horrible, on devient ivre” - ,,Am să vă spun mai încolo/ Ce se întâmplă!/ Acum nu pot, nu vedeți-/ O roată aleargă după mine!” (*Roata*). Se disting și alte teme comune: pierderea și trecerea timpului, singurătatea, tristețea, haosul lumii, strigătul eului liric, ideea de moarte a poetului, blasfemia sacrului și înjosirea femeii: „frissonnent à cette heure”,/ ,,jeté là, triste, inquiet, tremblant, nu, ”, „Pêle-mêle et tout seul, sans espoir, sans secours”, ,,un chaos d'hommes infortunés” , ,,Rentrer chez soi, crier”, ,, Chargé de spectres, noir, dans les flots décroissant,/ Avec l'enfer pour aube et la mort pour pilote, ”, .Et maintenant, huées,/Toi calomnie et toi haine, prostituées,/ Ô sarcasmes payés, mensonges gratuits,/ Qu'à Voltaire ont lancés Nonotte et Maupertuis,/ Poings montrés qui jadis chassiez Rousseau de Bienne,/Cris plus noirs que les vents de l'ombre libyenne, /Plus vils que le fouet sombre aux lanières de cuir,/ Qui forciez le cercueil de Molière à s'enfuir,/ Ironie idiote, anathèmes farouches,/ Ô reste de salive encor blanchâtre aux bouches/ Qui crachèrent au front du pâle Jésus-Christ,/ Pierre éternellement jetée à tout proscrit,/Acharnez-vous ! Soyez les bien venus, outrages./C'est pour vous obtenir, injures, fureurs, rages,/Que nous, les combattants du peuple, nous souffrons,/ La gloire la plus haute étant faite d'affronts.”[9]. Ideile versurilor prezentate mai sus își găsesc similitudini în poemul *Părere personală*: ,, Am și clipe de bucurie-/ Ceasul lui Napoleon, ruginit,/ Ceasul lui Hitler, ruginit,/ Multe ceasuri ale multor persoane/ De scârboșenie locală și globală,/ Dar văd și multe ceasuri ruginite,/ Care au fost suflete nobile:/ Copernic, Baudelaire, Shakespeare,/

Eminescu, Creangă, Puşkin,/ Suflete de ostaşi obosiţi,/ Suflete de ţărani necăjiţi,/ Suflete de copii nevinovaţi../Ha-Ha-Ha, face Domnul,/ Râde, trece cu palma peste un perete acoperit cu ceasuri./Se joacă cu viețile noastre.../Tot cu mâna ridicată. /Am murit, cum v-am spus."

Limbajul *copilului teribil* e plin de interjecții precum : pleosc, hop... , o modalitate a eului liric de a menține dialogul viu cu cititorul: ,, A venit marea până la televizor,/ S-a izbit cu valul de ecran- /Pleosc!- / Și s-a retras în mare" (Marea); ,, Bombă! Și-a zis el atunci,/ Se poate face chiar o bombă" (Agresorul); ,, Hop, zice acela, când mă zărește,/ Stai așa, nu te mișca/ Și face țanc! Cu aparatul, face țanc, țanc, țanc! "(Copilul teribil) redând poezia ca pe un stop-cadru, se subînțelege tehnica lui Marin Sorescu. *Cadru* fiind privit mai mult ca un simbol, ca un martor ce vede lucrurile într-un fel invers decât sunt văzute în mod obișnuit. Toată creația lui reprezintă goana într-o direcție opusă obișnuitului: ,, O face pe nebunul, am auzit pe unul din spate,/ Duce capul subsuară,/ Ca să ne credem cu picioarele în sus,/ Ne are de proști! " (Copilul teribil). Prin ipostaza copilului teribil, Esinencu propune un întreg stil de a fi, plin de voiciune, veselie și nepăsare. Datorită acestui stil, poezia devine provocatoare. Eul liric mânuiește tehnica provocării: „Milițianul de la intersecție/ A ridicat mâna spre chipiu, să mă salute,/ Dar a rămas cu mâna în aer,/ A-nșfăcat fluierul să-l ducă la gură,/ Dar mai să-l calce o mașină și s-a luat / Pe urma mașinii!" (*Copilul teribil*).

O modalitate de poetizare sunt întrebările în lanț, așa cum o fac copiii deceiști „De ce, mă, mănânci?/ Și cât, mă, o să mănânci?/ Și crezi că mănânci ,/ Când mănânci? /Și mănânci ce mănânci?// De ce, mă, nu mănânci?// De ce, mă, taci?/ Și cât, mă, o să taci?/ Și crezi că taci, când taci?/ Și taci ce taci?// De ce, mă, nu taci? // De ce, mă, vorbești? Și cât, mă, o să vorbești?/ Și crezi că vorbești când vorbești?/ Și vorbești ce vorbești? / De ce mă nu vorbești?" (*Deceistul*).

Nicolae Esinencu este unul din cei mai interesanți și mai originali scriitori ai literaturii române din Basarabia. Poezia sa reprezintă niște narațiuni ludice, anecdotice, ce tind spre un umor negru și sarcasm. Poetul pune în divergență inflația anecdoticului și bravada cu măștile vulnerabilităţii, ironia consumându-se în cheie sentimentală. În scrisul lui palpită întotdeauna gestul, tonalitatea și atitudinile poetice teribiliste.

BIBLIOGRAPHY

1. Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971.
2. Esinencu, Nicolae, *Scrieri alese* I-VI, Prometeu, Chișinău, 1999.
3. Doinaș, Ștefan - Augustin , Poezie și modă poetică, Editura Eminescu, București, 1972.
4. După Grati Aliona, Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar. Editura ARC, Chișinău, 2018.
5. Janckélévitch, Vladimir, *Ironia*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1994, traducere din limba franceză de Florica Drăgan şi V. Fanache.
6. Răileanu Vitalie, Nicolae Esinencu – Viața și opera literară (ca) într-o carte, antopologie de critică literară; Iași, Tipo Moldova 2016.
7. Zăgreanu Ion Radu: Lecturi simpatetice, Editura Macarie, Târgoviște ,1999, p. 17-19.
8. www.psychologies.ro/anchete-si-dosar/nevoia-de-teribilism-copiilor-cauze-si-remedii-2152219, vizitat la 05.05.20
9. http://www.toupie.org/Textes/A_ceux.htm , vizitat la 07.05.20

ITERATION, RECURSION, AUTOCORRELATION AND STANDARDIZATION IN THOMAS HARDY`S TESS OF THE D`URBERVILLES

Andreea Elena Păcurari
PhD Student, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract:The paper entitled "Iteration, Recursion, Autocorrelation and Standardization in Thomas Hardy`s Tess of the d`Urbervilles" expands upon elements of Poincaré`s Chaos Theory applied upon Thomas Hardy`s novel, Tess of the d`Urbervilles. Iteration, which implies the process of reabsorbing what has already happened; recursion, meaning the existent replica of an occasion or of an act; autocorrelation, the correlation between earlier and later values and standardization, which represent the transformation of units into a standard, common scale, represent instruments to interpreting significance of literary pieces.

Keywords: iteration, recursion, standardization, autocorrelation.

The story in Thomas Hardy`s masterpiece represents a remarkable evidence of the fact that chaos theory designed by Jules Henry Poincaré is adequate to interpret literature. I have employed Hardy's story to illustrate how the cognitive and affective vistas of the readers can be broadened out via Poincare's concepts of autocorrelation, standardization, recursion, non-chaotic period attractors. Autocorrelation implies the fact that "a time series sometimes repeats patterns or has other properties whereby earlier values have some relation to later values" (Williams, 1999: 86). Jack Durbeyfiled, Tess`s father encounters a middle-aged man who calls him Sir John. At first, he does not understand why the man names him like that: "Then what might your meaning be in calling me Sir John these different times, when I be plain Jack Durbeyfiled, the haggler?" (Hardy,2018 :5) The autocorrelation is perceptible when the middle-aged man offers Jack an explanation:

> Don`t you really know, Durbeyfiled, that you are the direct lineal representative of the ancient and knightly family of the D`Urbervilles, who derive their descent from Sir Pagan D`Urberville, that renowned knight who came from Normandy with William the Conqueror, as appears by Battle Abbey Roll? (Hardy, 2018: 6)

Autocorrelation derives from two references: primarily from the relation between an earlier value, namely William the Conqueror and a later one, the renowned knight, Sir Pagan D`Urberville. The second reference is the liaison between the earlier value, D`Urbervilles family and the later one, Jack Durbeyfiled. After acquiring knowledge of his "noble race", Jack Durbeyfiled modifies his behavior, giving directives to people around him: "Boy, take up that basket! I want `ee to go on an errand for me." (Hardy, 2018: 8)

Therefore, standardization may be also tackled as a methodological clue for approaching Hardy's novel. Standardization represents the process of transforming the units into a standard scale. Jack Durbeyfiled`s discovery of his "noble race" steers to the remodeling of his behavior. His behavior suffers a transformation to a standard scale, that of a lord: "Sir John D`Urberville- that`s who I am. That is if knights were baronets- which they be. `Tis recorded in history all about me" (Hardy, 2018: 9). The commands persist, as Jack addresses the young boy:

> Now take up the basket, and go on to Marlott, and when you come to The Pure Drop Inn, tell `em to send a horse and carriage to me immediately, to carry me home. And in the bottom o` the carriage they be to put a noggin o` rum in a small bottle, and chalk it up to my account. (Hardy, 2018: 9)

Jack gives further directives:

> And when you`ve done that go on to my house with the basket, and tell my wife to put away that washing, because she needn`t finish it, and wait till I come home, as I`ve news to tell her. (Hardy, 2018: 9)

Additionally, "an existing replica of an occasion or of an act and the existence of 'patterns within given object, subject or system'" (Slethaug, 2000: 98), recursion, in other words, is also present in the story. The narrator describes a tradition, an act which possesses a replica "on each anniversary" (12). This tradition implies women "walking in procession and dancing" (12). The celebration has replicas every year: "The club of Marlott alone lived to uphold the local Cerealia. It had walked for hundreds of years and it walked still" (Hardy, 2018: 12).

At this celebration, all women were wearing white dresses. In other words, they were all on the same scale, a common one. This stands for the fact that the process of standardization is reiterated. Additionally, the manner of marching, two in a row, was also standardized.

> The banded ones were all dressed in white gowns- a gay survival from Old Style days, when cheerfulness and May time were synonyms- days before the habit of taking long views had reduced emotions to a monotonous average. Their first exhibition of themselves was in a processional march of two and two round the parish. (Hardy, 2018: 13)

Traditionally, women who took part in the march were carrying standard types of plants. Not only were the types of plants standard, but so was the hand in which they were carrying each type of plant : "In addition to the distinction of a white frock, every woman and girl carried in her right hand a peeled willow wand, and in her left a bunch of white flowers" (Hardy, 2018: 13).

Non-chaotic period attractors also highlight the subjective points-of-view in the narrative. Fixed points in a phase time are depicted in terms of the dreams, hopes and hobbies that women participating in the celebration were having. Even though they were physically standardized, their character and emotions were fixed. Still there was a possibility that their dreams and hopes would never be fulfilled.

> And as each and all of them were warmed without by the sun, so each had a private little sun for her soul to bask in; some dream, some affection, some hobby, at least some remote and distant hope which, though perhaps starving to nothing, still lived on, as hopes will. Thus they were all cheerful, and many of them merry. (Hardy, 2018 : 14)

The narrative comprises a meaningful example of chaos occurring like an earthquake, at discrete periods, during the march. The march is interrupted by the exclamation of one of the women, who was taken aback by Tess`s father`s appearance. The moment when Jack Durbeyfiled came into sight generated laughter for the girls who were marching, except for Tess, who suddenly reddened: The clubbists tittered, except the girl called Tess- in whom a slow heat seemed to rise at the sense that her father was making himself foolish in their eyes (Hardy, 2018: 14).

The moment of chaos was instantly restored, due to Tess`s interference: "Look here; I won`t walk another inch with ye, if you say any jokes about him!" (Hardy, 2018: 15) After hearing Tess`s words, the girls comprehended that they might have offended her, therefore, they ceased joking, and everything normalized: "Perceiving that they had really pained her they said no more, and *order again prevailed*" (Hardy, 2018: 15).

For the reader to reach the analytical-critical finding that the novel comprises complex and dynamic core values, the moment of dancing should be mentioned as it establishes an

affective bond with the village reality through "recursion." Recursion represents "an existing replica of an occasion or of an act and the existence of patterns within given object, subject or system" (Slethaug, 2000: 98). The act which repeats is the gathering of men, after they have finished their labour. Initially, the girls dance together, prior to the arrival of young men; after that, the negotiation for a dance partner begins.

> As there were no men in the company the girls danced at first with each other, but when the hour for the close of labour drew on, the masculine inhabitants of the village, together with other idlers and pedestrians, gathered round the spot, and appeared inclined to negotiate for a partner. (Hardy, 2018: 16)

The intersection between Angel and Tess may represents a non-chaotic strange attractor. It is a fixed point which, unfortunately for Tess and Angel, will remain suspended as time passes. The reason why, this attractor remains somehow suspended, might be the unpropitious choice of partners effectuated by Angel. At the end of the dance, Angel laid eyes on Tess and felt reproach for not having chosen her as his dance partner. Even though he felt remorseful for not choosing her, Angel performed no further action for meeting Tess. Moreover, the attractor, meaning the fixed image of Tess in Angel`s mind, undergoes rhetorical distance when Angel decides to disregard the thought that was troubling his mind, neglecting to find out the girl's name.

> From her position he knew it to be the pretty maiden with whom he had not danced. Trifling as the matter was, he yet instinctively felt that she was hurt by his oversight. He wished that he had asked her; he wished that he had enquired her name. She was so modest, so expressive, she had looked so soft in her thin white gown that he felt he had acted stupidly. However, it could not be helped, and turning, and bending himself to a rapid walk, he dismissed the subject from his mind. (Hardy, 2018: 18)

The narrative brings to our attention a moment of re-absorption of previous events. The image of her father comes into Tess's mind, making her feel concerned. She imagines how the episode would have ended if she had left the dance.

> She might have stayed even later, but the incident of her father`s odd appearance and manner returned upon the girl`s mind to make her anxious, and wondering what had become of him she dropped away from the dancers and bent her steps towards the end if the village at which the parental cottage lay. (Hardy, 2018: 19)

The iteration is interrupted by a recursion. Recursion is "an existing replica of an occasion or of an act and the existence of patterns within given object, subject or system" (Slethaug, 2000: 98). Familiar rhythmic noises represent a replica of an occasion. The noise is familiar, meaning that there is a pattern within a system. The knocks within the house are produced in a "regular series":

> While yet many score yards off, other rhythmic sounds than those she had quitted became audible to her; sounds that she knew well-so well. They were a regular series of thumpings from the interior of the house, occasioned by the violent rocking of a cradle upon a stone floor. Hardy, 2018: 19)

The actions and events in Tess`s house appear to be the same, providing the existence of replicas of different moments, acts and occasion. An additional replica of an act is represented by the action of washing the clothes. It appears that Tess`s mother has the tendency to defer this activity to the end of the week: "There stood her mother amid the group of children, as Tess had left her, hanging over the Monday washing tub, which had now, as always, lingered on to the end of the week." (Hardy, 2018: 20). When her mother asks Tess to go and bring her father home, a moment which occurred in the past comes to her mind, reabsorbing something that happened previously, as in iteration: "Had it anything to do with Father`s making such a mommet of himself in the carriage this afternoon? Why did he? I felt inclined to sink into the ground with shame!" (Hardy, 2018: 22)

Autocorrelation, meaning that earlier events are connected to those that happened later represents the explanation offered to Tess by her mother for her father`s behavior. She

implies that he was acting like a Sir due to the newly acquired information, namely their connection with a noble family. Tess`s mother reassures her that her father did not misbehave himself due to the fact that he was drinking, but because he commenced to behave like a Sir:

> In Charles`s days we was made Knights o` the Royal Oak, our real name being D`Urberville! `Twas on this account that your father rode home in the carriage; not because he`d been drinking, as people supposed.(Hardy, 2018: 22)

As a response to Tess`s question regarding her father`s location at that moment, her mother informed her that he was seeing the doctor. What the doctor told Jack Durbeyfield may be perceived as a chaos happening or event at a continuous interval, like a "trace of a pen on a slowly moving strip of paper" (Williams, 1999: 20):

> "At the present moment", he says to your father, "your heart is enclosed all round there, and all round here; this space still open", he says. "As soon as it meets, so" – Mrs. Durbeyfiled closed her fingers into a circle complete – "off you will go like a shadder, Mr. Durbeyfield", he says. "You mid last ten years; you mid go off in ten months, or ten days." (Hardy, 2018: 23)

The atmosphere in their house offers the impression of chaos, it appears as "a situation in which everything is confused" (MacMillan Online Dictionary). Tess`s mother gave her the news of her father`s illness. After that, her father went to Rolliver`s, which was a public house and her mother, to Tess`s disapproval, agreed that he went there, even though she was aware that he had to leave the house in the morning, in order to load off the beehives. Tess`s reproach could be sensed in the entire room: "Her rebuke and her mood seemed to fill the whole room, and to impart a cowed look to the furniture, and candle, and children playing about, and to her mother`s face" (Hardy, 2018: 23).

After her mother`s departure to bring her father home, Tess remained in the house to take care of her younger brothers and sisters. The episode connotes standardization, meaning "a transformation that converts data of whatever units into a common or standard scale" (Williams, 1999: 115). It describes both Tess and her mother as belonging to a standard pattern of people related to different periods of time. Her mother has the tendency to believe in superstitions and employs a certain dialect regarded as "Jacobean". On the other hand, Tess, who possessed certain training at the "National teaching and Standard knowledge", was regarded as "Victorian":

> Between her mother, with her fast-perishing lumber of superstitions, folklore, dialect and orally transmitted ballads, and the daughter, with her trained National teaching and Standard knowledge under an infinitely Revised Code, there was a gap of two hundred years as ordinarily understood. When they were together the Jacobean and the Victorian ages were juxtaposed. (Hardy, 2018: 24)

After the "standardization" of these two women, the narrator presents a moment of "bifurcation" in Tess`s existence. Bifurcation represents "a sudden qualitative change in a system`s behavior, occurring at a fixed value of a control parameter" (Williams, 1999: 146). Tess`s brethrens are presented as it follows: "her nine-year-old brother Abraham, and her sister Eliza-Louisa of twelve, called 'Liza-Lu', the youngest ones being put to bed. There was an interval of four years between Tess and the next of the family, the two who had filled the gap having died in their infancy" (Hardy, 2018: 25). The loss of her two younger brothers was the bifurcation moment which raised a maternal feeling in Tess: "…and this lent her a deputy-maternal attitude when she was alone with her juniors" (Hardy,2018: 25). The enumeration continues with Tess`s other brothers and sisters: "Next in juvenility to Abraham came to more girls, Hope and Modesty; then a boy of three, and then the baby, who had just completed his first year" (Hardy, 2018: 25).

Tess`s family is depicted as being exposed to "difficulty, disaster, starvation, disease, degradation, death" (Hardy, 2018: 25). Jack and Joan Durbeyfield, the parents, might have chosen to live this life but their juvenile children had no opportunity to choose the manner in

which they want to live. As an autocorrelation, meaning that "a time series sometimes repeats patterns or has other properties whereby earlier values have some relation to later values" (Williams, 1999: 86), however, they are condemned to suffer, exactly as their parents once did.

> If the heads of the Durbeyfield household chose to sail into difficulty, disaster, starvation, disease, degradation, death, thither were these half-dozen little captives under hatches compelled to sail with them- six helpless creatures, who had never been asked if they wished for life on any terms, much less if they wished for it on such hard conditions as were involved in being of the shiftless house of Durbeyfield. (Hardy, 2018: 25)

The next episode might be regarded as a non-chaotic period attractor, meaning that two values repeat the same pattern. The episode presents two Durbeyfiled family members attempting to bring Jack, the father, back home. First, mother departs to usher her husband back to the household but "It grew later and neither mother nor father reappeared" (Hardy, 2018: 25). The episode reoccurs when Tess asks her brother, Abraham to go and search for their parents.

> Abraham does as his sister requests but as time passed; Tess realized that none of the three returned: "Half an hour passed yet again; neither man, woman nor child returned. Abraham, like his parents, seemed to have been limed and caught by the ensnaring inn" (Hardy, 2018: 26).

The beginning of chapter 4 brings into bold relief the image of Rolliver`s Inn, the place where Tess`s parents and brother went to. The described image may be considered chaotic:

> Rolliver`s Inn, the single alehouse at the end of the long and broken village, could only boast of an off-licence; hence, nobody could legally drink on the premises, the amount of overt accommodation for consumers was strictly limited to a little board about six inches wide and two yards long, fixed to the garden paling by pieces of wire, so as to form a ledge.(Hardy, 2018: 27)

The illustration of disorder and chaos continues when the narrator presents another room of the Inn. This room is large enough to fit numerous people who gather at the Inn in order to serve liquor of a better quality than the one served at the licensed tavern The Pure Drop.

> In a large bedroom upstairs, the window of which was thickly curtained with a great woolen shawl lately discarded by the landlady Mrs. Rolliver, were gathered on this evening nearly a dozen persons, all seeking vinous bliss; all old habitants of the nearer end of Marlott, and frequenters of this retreat. (Hardy, 2018: 27)

Recursion, which represents "an existing replica of an occasion or of an act and the existence of "patterns within given object, subject or system"" (Slethaug, 2000: 98), is repeatedly encountered in the novel. Mrs. Durbeyfield`s husband is whispering a song about the family relations he had recently found out. The idea of Durbeyfields` connection with the d`Urbervilles is the pattern which repeats itself: "I be as good as some folks here and there! I`ve got a great family vault at Kingsbere-sub-Greenhill, and finer skellingtons than any man in the counties o` Wessex!" (Hardy, 2018: 28) Ever since Mr. Durbeyfiled ascertained that he is blood related to a wealthy noble family, the episode where he preaches his connections is an occasion which has core values as a replica.

The fact that "Earlier values which have some relation to later values" (Williams, 1999:86) represents autocorrelation. Autocorrelation is encountered in the novel when Joan Durbeyfield finds a connection between their pretended ancestors and a lady named D`Urberville. Joan claims that this lady, who lives in Trantridge and who is very wealthy, is their relative who could help them under the respective circumstances.

> I`ve been thinking since you brought the news that there`s a great rich lady out by Trantridge, on the edge o` The Chase, of the name of D`Urberville. The lady must be our relation. And my project is to send Tess to claim kin. (Hardy, 2018: 29)

Thus, Joan Durbeyfield intends to send her daughter, Tess, to meet this lady and to announce her that they are relatives. In her opinion, relatives should be visiting each other: "I don`t see why two branches of one family should not be on visiting terms" (Hardy, 2018: 29). Tess` brother, Abraham agrees. He imagines that Tess will go and live with that family and they could go and visit her, benefiting from all the privileges of a wealthy family.

Joan Durbeyfield`s decision to send her daughter to claim kinship with them represents a "bifurcation" in Tess`s life. "Bifurcation' represents "a sudden qualitative change in a system`s behavior, occurring at a fixed value of a control parameter" (Williams, 1999: 146). The system is represented by Tess`s life style where a sudden change, namely her departure to meet the D`Urbervilles, will occur. The fixed value when the change occurs is represented by the family`s awareness of their ancestors.

Meanwhile, the Durbeyfields discuss other advantages that they will enjoy by sending Tess to Trantridge. Thus, "standardization" may be highlighted. Every impoverished family who has a daughter aspires to get her married to a prosperous boy in order to change her destiny and the destiny of the entire family. Therefore, "standardization," which represents "a transformation that converts data of whatever units into a common standard scale" (Williams, 1999: 115) is encountered. It occurs when Tess`s family desires to get her married to a wealthy gentleman and change her destiny.

> She`s be sure to win the lady- Tess would; and likely enough `twould lead to some noble gentleman marrying her. I tried her faith in the Fortune-Teller, and it brought out that very thing… You should ha` seen how pretty she looked today; her skin is sumple as a duchess`s. She don`t know there is any such lady relation yet. But it would certainly put her in the way of a grand marriage, and she won`t refuse to go. (Hardy, 2018: 30)

Therefore, Tess`s mother, who believes that her daughter is beautiful enough to smite a gentleman: "her skin is as sumple as a duchess`s" (Hardy, 2018: 31) is determined to arrange a prosperous future for her daughter:"The Durbeyfileds had weightier concerns to talk of now than common folks had, and that Tess, their pretty eldest daughter, had fine prospects in store" (Hardy, 2018: 30).

Period attractors, which represent two or several values which repeat in the same order and which are resistant to perturbation or change may represent an interpretative key for a particular fragment in the novel. Tess and her mother, Joan, help Mr. Durbeyfiled to head back home. The way he marches represents a period attractor. The two values which repeat in the same order are, in fact, the directions of his steps:

> On reaching the fresh air he was sufficiently unsteady to incline the row of three at one moment as if they were marching to London and at another as if they were marching to Bath. (Hardy, 2018: 31)

This chaotic march was frequently encountered when families were returning home late at night. Even though it may appear comic, for the two women, it did not seem hilarious: "which produced a comical effect, frequent enough in families on nocturnal homegoings; and, like most comical effects, not so comic after all" (Hardy, 2018:31).

The custom in Tess`s family was that the father would carry the beehives out of the village. After spending too much time at the Inn, however, Tess believes that her father will not be able to go and carry the beehives the following day. Consequently, a moment of entropy arises. Entropy is represented by the inert and revert state, randomness and disorder which take place when everything possesses the same temperature and no further energy is available. The fact that Mr. Durbeyfield is not able to take the journey represents a starting point as concerns the disorder which spreads over the family. The family went to bed only at eleven o`clock, provided that the father would have to depart at two o`clock in the morning. Joan went to wake her daughter up: "Tess sat up in bed, lost in a vague interspace between a dream and this information" (Hardy, 2018: 32). Disorder is pictured further ahead, through Tess`s words:

> But somebody must go. It is late for the hives already. Swarming will soon be over for the year: and if we put off taking `em till next week`s market the call for `em will be past, and they`ll be thrown on our hands. Mrs. Durbeyfiled looked unequal to the emergency. (Hardy, 2018: 32)

Tess decides to reestablish order and to depart with the beehives herself, accompanied by his brother, Abraham. During their journey, another moment of "autocorrelation" appears. Tess`s brother, Abraham, who had heard the conversation between their parents at the Inn, questions Tess about her excitement to marry a gentleman. "Autocorrelation" means that "a time series sometimes repeats patterns or has other properties whereby earlier values have some relation to later values" (Williams, 1999: 115). Thus, earlier values, the idea of Tess meeting their relatives, bears, in Abraham`s opinion, some relation to the later ones, which involve Tess`s marriage to a gentleman: "That our great relation will help `ee to marry a gentleman" (Hardy, 2018: 33).

Abraham recounts Tess the discussion between their mother and father that he had heard at the Inn. He explains that their parents believe that if Tess requests kinship to the family in Trantridge, the lady will help her get married to a wealthy man.

> I heard `em talking about it up at Rolliver`s when I went to find Father. There`s a rich lady of our family out at Trantridge, and Mother said that if you claim kin with the lady, she`d out `ee in the way of marrying a gentleman. (Hardy, 2018: 34)

After hearing this idea, Tess became silent. Abraham, on the other hand, continued to talk. At some point, while gazing at the stars, Tess`s brother began to wonder if his sister could afford to buy a spyglass after she gets married and becomes rich.

Another instance of "autocorrelation" appears in the novel, meaning that there is "a time series which sometimes repeats patterns or has other properties whereby earlier values have some relation to later values" (Williams, 1999: 86). The values that interelate at this point are the stars and the two brother`s lives. Tess believes that some stars are "splendid and sound" and others are "blighted" (Hardy, 2018: 364). When asked what types of stars he believes they live on, Abraham answered that he has faith in a blighted one.

Other two interelated values approached in terms of autocorrelation are: the stars they live on and the life they lead. Tess believes that if they lived on a splendid star, their lives would be different from that of their mother and father.

To conclude our approach to Hardy's novel via "chaos theory", iteration, autocorrelation, standardization, recursion are valuable methodological lens meant to reveal the core values of socially good literature because they favour and surface "intuitively-felt larger, moral grounds" (Gilder, 2003: 97), compared to other interpretative grids.

BIBLIOGRAPHY

Abraham, Ralph & Ueda, Yoshisuke. "The Chaos Avant-Garde. Memories of the Early Days of Chaos Theory". World Scientific series on Nonlinear Science,Series A, Vol. 39.

Coşer, Cornelia. *Critical Approaches to the Lietrary Text.* Editura Universității "Aurel Vlaicu", 2014.

Gilder, Eric. *Man and Mission: Construing Wayne Booth's Theology of Literature as Rhetoric.* Sibiu: Lucian Blaga University Press of Sibiu, 2003.

Halpern, Paul. "Chaos Theory, The Butterfly Effect,and the Computer Glitch that Started it All".Forbes

Media LLC.Web.28 January 2019

Hardy, Thomas. *Tess of the D`Urbervilles*. Alma Classics, 2018.

Hayles, N. Katherine. *Chaos Bound*. USA:CorNELL University Press, 1991. Web. 28 January 2019.

Murzi, Mauro.” Jules Henri Poincaré”.Internet Encyclopedia of Philosophy.Web.28 January 2019.

Slethaug, Gordon E. *Beautiful Chaos-Chaos Theory and metachaotics in recent American fiction*. State University of New York Press,2000. Web. 28 January 2019.

Tupan, Maria-Ana. “Literary Discourses of the New Physics”, Editura Univ. Bucuresti, 2010.

Williams, *Garnett P. Chaos Theory Tamed*. Taylor & Francis Ltd, 1999. Web. 28 January 2019.

CHILDREN'S FOLKLORE, DIMENSIONS AND TEXTUAL-THEMATIC PERSPECTIVES

Olga Pîrîială
PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: As an integral part of literature, children's folklore includes oral creations that accompany their games, having specific features and forms of manifestation. The distinctive features of the gender result from the age peculiarities of the child. Children's folklore preserves traces of ancient popular cultures, old lexical and morphological forms which overlap with new, syncretic elements and forms, revealing the remarkable children's capacity of creation and linguistic invention. Belonging to the Romanian ancestral background, the folklore creations that accompany children's games reflect the humor, vitality, exuberance, spontaneity of their miraculous universe.

Keywords: children's folklore, genre, species, diversified themes, structure and stylistic effect

Constituit ca gen de sine stătător către sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, "Folclorul copiilor se concretizează în realizări literare, versificate sau nu, legate de gestică, mişcare, joc, cântate sau scandate."[1]

Primele informaţii despre folclorul copiilor la români datează din secolul al XVIII-leacând "Anton Maria del Chiaro descrie câteva jocuri, remarcând asemănarea lor cu cele ale copiilor italieni."[2]

Existenţa unor similitudini referitoare la conţinut, formă, structură, prezenţa principalelor motive specifice folclorului copiilor în spaţiul european dovedesc vechimea folclorului copiilor.

Privind în diacronie, se constată că folclorul copiilor a cunoscut diferite forme de manifestare în spaţiul românesc, având ca trăsături specifice: caracterul tradiţional, fiind păstrător al tradiţiei, studiul folclorului copiilor neputând fi abordat în afara cadrului spiritual al întregii vieţi folclorice; caracterul colectiv, creaţia folclorică fiind o creaţie colectivă, în timp; caracterul oral, folclorul fiind transmis, din generaţie în generaţie, pe cale orală; caracterul anonim, devenit trăsătura esenţială a creaţiei populare în urma diferenţierii între cultura orală şi cea scrisă; caracterul accentuat sincretic ce implică simultaneitatea utilizării diferitelor forme de artă, conlucrând la realizarea creaţiei artistice, din punct de vedere literar, muzical, structural, formal, funcţional.

Creaţiile literare aparţinând folclorului copiilor se caracterizează prin simplitate, muzicalitate, plasticitate, fiind interpretate cu inventivitatea, naivitatea şi umorul proprii vârstei infantile. Procedee artistice frecvent întâlnite în cadrul folclorului copiilor sunt: invocaţia, repetiţia,comparaţia, descrierea.

Conservarea unor forme lexicale vechi,existenţa unor procedee verbale arhaice,păstrarea unor preluări din folclorul adulţilor,preluări supuse anumitor transformări de formă şi conţinut în procesul de asimilare şi adaptare dovedesc complexitatea conţinutului creaţiilor aparţinând folclorului copiilor,conţinut ce poate fi împărţit în multiple categorii funcţionale.

---

[1] Emilia Comişel, *Folclorul copiilor*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982, p.13
[2] Idem, *Folclorul copiilor in Istoria literaturii române 1*, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1970, p.180

Cântecele-formulă

Creaţii aparţinând fondului ancestral românesc, purtătoare ale unor funcţii străvechi, cântecele-formulă exprimă relaţia om-natură, prin versuri cărora li se atribuie forţe magice, versuri însoţite de anumite practici, ritualuri caracteristice unei străvechi culturi populare. Referindu-se la morfologia folclorului copiilor, Emilia Comişel menţionează faptul că pe lângă sistemul de versificaţie asemănător folclorului adulţilor,cu tipar octo- şi hexasilabic, în creaţia copiilor,versul utilizează două sisteme proprii: sistemul silabic şi sistemul cantitativ, cel din urmă dovedind existenţa unui străvechi sistem lingvistic cantitativ al strămoşilor noştri geto-daci, înainte de romanizarea lor. Versul copiilor poate avea mai multe tipare metrice: de două, patru, şase, opt, până la treisprezece silabe.

Despre lexicul utilizat, cercetătoarea menţionează "frecvenţa unor cuvinte arhaice alături de cuvinte derivate, create de copii şi în acelaşi timp modernizarea lor, sub impulsul vieţii împrejmuitoare."[3]

De-a lungul timpului, în procesul complex de transmitere a tradiţiilor de la o generaţie la alta, cântecele-formulă şi-au pierdut treptat sensurile şi funcţiile originare, devenind elemente constitutive ale jocurilor copiilor. Astfel, "în aceste adevărate vestigii ale culturii noastre populare pot fi recunoscute două straturi constitutive, un substrat iniţial şi un superstrat adăugat ulterior, prin diverse suprapuneri şi sedimentări ulterioare, ale căror imagini şi elemente de expresie se întrepătrund."[4]

Create în trecutul îndepărtat, îmbinând elementele din planul terestru cu cel cosmic, din planul real cu cel ireal, cântecele-formulă au la bază un procedeu artistic frecvent uzitat, invocaţia .

Invocarea unor realităţi sau a unor fenomene ale naturii (soarele, luna, ploaia) exprimă dorinţa copilului de a influenţa apariţia şi desfăşurarea unor evenimente din natură. Copilul invocă luna nouă pentru a-i dărui sănătate, recurgând la elemente aparţinând planului real: "Lună, lună nouă,/ Taie pâinea-n două/Şi ne da şi nouă/ Ţie, jumătate,/Mie, sănătate."[5]

Frecvent întâlnită este invocarea soarelui: "Soare, soare, frăţioare,/ Hai dă drumul la izvoare,/ Scoate apa din ţărână,/ Spune-i păsării să vină!"[6]

În cadrul jocului paparudelor,desfăşurat de Rusalii, la solstiţiul de vară sau a treia zi după sărbătorile pascale, fetele dansând invocă ploaia: "Paparudă, rudă,/ Ogoarele udă,/ Ploile să curgă,/ Fără de măsură,/ Cu găleata, leata/ Pentru toată gloata,/ De joi până joi/ Să dea nouă ploi/ Ploi de cele mari/ Pentru mari plugari."[7]

Invocarea unor vietăţi sau plante (melc, fluture, barză, arici, furnică, păsări, păpădie etc.) conturează universul referenţial al copilului. Unul dintre cele mai cunoscute cântece-formulă este adresat melcului:

"Melc, melc,/ Codobelc,/ Scoate coarne boureşti/ Şi te du la baltă/ Şi bea apă caldă;/ Şi te du la Dunăre/ Şi bea apă tulbure/ Şi te suie pe buştean/ Şi mănâncă leuştean!"[8]

Invocarea unor obiecte neînsufleţite (fluier,flori de mizilic,fum, titirez etc.) sau a unor instanțe,a unor entităţi ori personaje fantastice cu atribute pozitive sau negative (aura-paraura, auraș-păcuraș, piticul etc.), a unor boli personificate (frigura-migura, frigurile) îmbină elemente fantastice cu elemente realiste, caracteristice culturii populare. Alteori

[3] Emilia Comişel, *op.cit.*, 1982, p.30
[4] Mircea Breaz, *Literatura pentru copii*, Editura ASCR, Cluj- Napoca, 2012, p.134
[5] Mariana Norel, *Literatura românăși literatura pentru copii*, Universitatea Transilvania, Braşov, 2012, p.16;
[6] Octavia Costea (coord. colectiv), *Literatura pentru copii*, Editura Didacticăși Pedagogică, Bucureşti, 1996, p.9;
[7] Mariana Norel, *op. cit.*, p.9;
[8] *ibidem*

cântecele-formulă exprimă dorinţa de alinare sau de alungare a unei boli: "Auraş,păcuraş,/ Scoate apa din urechi/ Că ţi-oi da parale vechi/ Şi ţi-oi spăla cofele / Şi ţi-oi bate dobele!"[9]

Invocarea titirezului aduce în atenţia copilului aspecte specifice referitoare la îmbrăcămintea ţăranului: "Sfâr,sfâr,sfârâiac/ Cu minteanul de șiac/ Şi pe soare şi pe ploaie/ Cu căciulă dintr-o oaie."[10]

Recitativele-numărători

Alcătuite din proză ritmată sau grupuri de versuri rostite într-o ritmică precisă, recitativele-numărători constituie modalităţi de a alege, prin eliminare, copilul care va avea un anumit rol în cadrul jocului practicat.

Specie reprezentativă a folclorului copiilor, recitativele-numărători au o largă răspândire socială şi geografică.

Aspectul ludic, umorul,muzicalitatea versurilor structurate într-un tot unitar prin formule ritmice, varietatea procedeelor lexicale având efecte stilistice surprinzătoare, diversitatea tematică ilustrând aspecte specifice,familiare universului referenţial al copilului constituie caracteristici ale acestei specii. În cadrul recitativelor-numărători, versuri formate din silabe fără sens sunt asociate unor versuri logice; părţi ale unor cuvinte pot fi eliminate sau adăugate, păstrând sau nu sensul iniţial al acestora, rol preponderent având mişcarea ritmică, repetată:"Unichi,/ Dunichi,/ Tri,/ Patrichi,/ Azna,/ Pazna,/ Doina,/ Eparchi,/ Cioc,/ Boc,/ Treci la loc!"[11]

Diversitatea textual-tematică a recitativelor-numărători însumează multiple aspecte ale domeniilor cunoaşterii, având ca dominante: universul familial, universul şcolar, lumea vieţuitoarelor, mediul natural şi social, aspecte ale realităţii istorice, valori şi atitudini, comportamente.

În cadrul recitativelor-numărători, indiferent de dimensiunea textual-tematică, de tipul de prozodie utilizat, versurile sunt structurate într-un tot unitar, printr-o formulă ritmică. Cu nuanţări diferite, de la umor şi ironie până la satiră, ilustrând diversitatea imaginilor plastice corespunzătoare reprezentărilor literare ale realităţii de referinţă, recitarea versurilor este însoţită de gesticulaţia specifică.

Frecvent întâlnite în folclorul copiilor sunt recitativele-numărători formate prin enumerare, de la unu la trei, la cinci sau la zece, urmate de versuri cu un conţinut naiv sau o scurtă naraţiune, ultimul vers fiind o formulă imperativă, pentru a realiza eliminarea copilului din grup. Alteori, efecte stilistice originale sunt obţinute prin asocierea versurilor constituite din silabe aparent fără sens cu versuri propriu-zise: "Uniele, doniele,/ Caraili, caracaş,/ Taie popa iepuraş,/ După moara Hâncului/ După podul turcului,/ Ranţuş, panţuş..."[12] ori prin structuri în cadrul cărora fiecare cifră este însoţită de un cuvânt care rimează sau se păstrează numai începutul cifrei respective, la care se adăugă o terminaţie fixăsau prin introducerea unor versuri epice ori lirice din folclorul adulţilor, integrate în formula ritmică specifică recitativelor-numărători.

Jocurile copiilor sunt însoţite de texte aparţinând creaţiei orale, folclorice; textele sunt accesibile, ritmate.

Cântecele care însoţesc jocurile copiilor au, preponderent, formă dialogată. Versurile pot marca momentul de începere a jocului, diferite etape ale desfăşurării acestuia sau finalul jocului practicat de copii. În cadrul acestei specii se pot identifica şi interferenţe ale imaginilor din natură sau din universul şcolii, în forme apropiate de structurile literaturii scrise. Asemeni cântecelor-formulă, cântecele care însoţesc jocurile copiilor au o tematică variată, reflectând aspecte specifice universului infantil: Podul de piatră, Zidul, Pânza ș.a.

---

[9] Octavia Costea, *op.cit*., p 10;
[10] EmiliaComişel, *op.cit.*, 1982, p.119
[11] Octavia Costea, *op.cit*., p. 10-11
[12] Mariana Norel, *op.cit.*, p.17

Versurile cumulative "sunt versuri desprinse din basme sau snoave, care circulă ca fragmente independente de întreg, având o funcţie nouă".[13]

Versurile cumulative îşi au originea în folclorul adulţilor, fiind răspândite în Europa, Asia, Africa. Principalele modalităţi artistice utilizate în cadrul versurilor-cumulative sunt paralelismul şi repetiţia: "-Zăresc un prinţ călare...ia,o.../-Ce face prinţu aicea?...ia,o.../-El cauta să se-nsoare...ia,o.../-Pe cine o să ia?....ia,o.../Pe mine!...ia,o..."[14]

Păcălelile (glumele), în versuri sau în proză, constituie o altă cunoscută specie a folclorului copiilor, reflectând umorul, spontaneitatea specifică vârstei, spiritul de observaţie, valorificarea multiplelor valenţe ale ludicului.

Frământările de limbă, forme metaforice de cunoaştere ce dezvoltă inteligenţa lingvistică, îmbogăţesc folclorul copiilor prin aportul cognitiv, afectiv, estetic.

"Copilul este singura fiinţă în care distincţia dintre a fi şi a reprezenta se pierde în lumea unică a jocului. [...] Spectacolul ludic pe care îl oferă este propria lui realitate unidimensionată ludic."[15]

Valorificând multiplele ipostaze ale ludicului, folclorul copiilor se distinge prin multitudinea şi varietatea creaţiilor artistice, păstrarea tradiţiei, caracterul accentuat sincretic, tematica specifică vârstei, sistemul propriu de versificaţie şi imagini poetice, optimism, caracter dinamic, exuberanță.

Parte integrantă a culturii spirituale naţionale, folclorul copiilor constituie un gen de sine stătător care însoţeşte copilul în toate manifestările sale.

BIBLIOGRAPHY

Breaz, Mircea, *Literatura pentru copii*, Editura ASCR, Cluj-Napoca, 2012;

Cernăuți-Gorodețchi, Mihaela, *Literatura pentru copii. Sinteză critică*, Universitas XXI, Iași, 2008;

Cândroveanu, Hristu, *Literatura română pentru copii*, Editura Albatros, București, 1988;

Constantinescu, Muguraș, Perrot, Jean, *Literatura și cultura pentru copii*, România literară, nr.1, București, 2001;

Comișel, Emilia, *Folclorul copiilor*, Editura Muzicală, București, 1982

Idem, *Folclorul copiilor in Istoria literaturii române1*, Editura Academiei RSR, București, 1970

Costea, Octavia (coord. colectiv), *Literatura pentru copii*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996

Huizinga, Johan, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, trad. H.R. Radian, Humanitas, București, 2003;

Istoria literaturii române, vol.I, Editura Academiei, București, 1964

Norel, Mariana, *Literatura română și literatura pentru copii*, Universitatea Transilvania, Brașov, 2012

Rațiu, Iuliu, *O istorie a literaturii pentru copii și adolescenți*, Editura Biblioteca Bucureștilor, București, 2003.

[13] *Istoria literaturii române*, vol.I, Editura Academiei, București, 1964, p.189

[14] Octavia Costea, *op.cit*., p.11-12

[15] Gabriel Liiceanu, *Cuvânt inainte*, Homo ludens, Johan Huizinga, Editura Humanitas, București, 2003, p.6, trad. H.R.Radian

THE RECURRENCE OF THE POETIC STORY ELEMENTS IN THE ȚARA HOȚILOR DE CAI TRILOGYBY FĂNUȘ NEAGU

Raluca (Jentea) Giurgiulescu
PhD Student

Abstract: All three novels Îngerul a strigat, Frumoșii nebuni ai marilor orașe (Fals tratat despre iubire) și Scaunul singurătății belong to a cycle suggestively named by Fănuș Neagu - Țara hoților de cai. The subjects of the novels are independent, without any serious connection between them, but in terms of composition, all start from a specific writing technique which evolves on the same invariables of the poetics of the story. Îngerul a strigat is a novel with a special interior structure, an addition of episodes, of stories put under the sign of a tragic symbol. The novel Frumoșii nebuni ai marilor orașe brings a poetics of Dionysian discourse, born from an unlimited fabulous ability of the writer, from his immense pleasure of telling. Scaunul singurătății is a novel built on a multitude of narrative plans, a series of bizarre stories, of confessions often living on the border between real and imaginary, true and fabulous and which will be difficult to connect with the central epic flow.

Keywords: story, poetics, narrative discourse, real, fabulous.

Oriental declarat, povestitor prin excelență, alchimist al cuvintelor, creator de atmosferă balcano-levantină, hedonist și visător, cititor împătimit, Fănuș Neagu este scriitorul care se apropie de roman cu harul povestitorului, considerându-l drept o povestire mai complexă, al cărei farmec rezidă din acumularea unor evenimente excepționale, banale sau pitorești.[1] Fănuș Neagu este povestitor prin definiție, așa cum Marin Preda sau Liviu Rebreanu sunt romancieri prin excelență, fiindcă pentru el povestirea este atât un miracol al cuvintelor, cât și al existenței. Povestirea îi deschide drumul spre roman, căci, în viziunea scriitorului, școala povestirii este absolut necesară pentru un bun prozator, iar superioritatea ei ca specie e determinată atât de trecutul său fabulos, cât și de faptul că omul este un rob al poveștilor încă din primii ani ai vieții sale, neputând exista în afara lor.

Vocația de povestitor a lui Fănuș Neagu este de netăgăduit, autorul declarând adeseori că a simțit nevoia de a-și întrerupe munca solicitantă a conceperii unui roman în favoarea scrierii unei povestiri, fapt care îl destindea și îi aducea o profundă satisfacție, pentru că: *nu sunt ceea ce se cheamă un romancier modern. Eu sunt un povestitor și nu vreau să abdic de la această formulă niciodată.*[2]În ciuda numeroaselor declarații de acest fel făcute pe tot parcursul anilor de creație - care se întind pe mai bine de patru decenii - Fănuș Neagu nu își propune nicio clipă să renunțe la roman, chiar dacă efortul creator depus pentru nașterea acestei specii este unul epuizant. *Proza cere un ritm de muncă groaznic și uneori ți se pare că nu romanul la care scrii e cel mai bun, ci cel care ți s-a născut atunci în minte.*[3]Adevăratul crez artistic al scriitorului este clădit pe o constantă ideologică mult mai complexă, potrivit căreia povestirea nu distruge romanul, ci îl creează, îl naște și, totodată, împlinirea ipostazei de romancier nu presupune fixarea definitivă în spațiul acestei specii ample: *Nu cred că povestirea poate ucide romanul. Pentru mine, povestirea mai largă se numește roman.*

[1]**Gheorghe Glodeanu**, *Măștile lui Proteu*, Editura Fundația Culturală Libra, București, 2004, p.171.
[2]**Vasile Rebreanu și Miron Scorobete**, *Sinceritatea este una din condițiile de bază ale scriitorului*, în *Cu microfonul dincolo și dincoace de Styx*, vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p.244-254.
[3]**Mircea Vaida**, *Cu Fănuș Neagu despre literatură și fotbal* în revista ***Tribuna***, nr.8. 23 feb.1978, p.4-5.

Înțeleg romanul așa cum îl scriu eu și cum îl scriu anumiți prozatori din zona câmpiei [...] ca pe o povestire amplă, bineînțeles, cu legile ei specifice. Ceea ce dă farmec romanului de acest tip este o acumulare de fapte care rodesc în jurul unui subiect, fără a se finaliza toate într-un singur val, promovând pentru cititori o arie care rămâne mereu deschisă. Romanul nu este, după părerea mea, o lume terminată. El reprezintă un univers pe care un cititor trebuie să îl pătrundă și să se descurce singur pe niște drumuri pe care i le propui numai, căutând, ca și în câmpie, orizontul.[4] Scriitorul nu face parte din familia celor care văd în povestire un exercițiu pregătitor în vederea scrierii romanului, ca în cazul lui Marin Preda sau Liviu Rebreanu, iar confirmarea prin roman nu reprezintă un apogeu al maturității artistice care să facă imposibilă întoarcerea la matca povestirii.

Romancierul Fănuș Neagu și-a propus inițial un proiect epic numit *Satul hoților de cai*, care să înfățișeze o frescă a oamenilor din Câmpia Română, devenit apoi *Îngerul a strigat*. *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*, subintitulat *Fals tratat despre iubire* și *Scaunul singurătății* sunt următoarele romane publicate, toate trei fiind incluse de autor generic sub denumirea *Țara hoților de cai*. Proiectând acest ciclul, Fănuș Neagu își înscrie opera într-o poetică a epopeii, într-un imens și impresionant spectacol al vieții. Romanele lui Fănuș Neagu alcătuiesc o lume eterogenă, în care naratorul primește diverse identități și ipostaze, supusă pluralității interpretărilor și tributară unei scrieturi specifice. Este o lume plină de personaje provenite din medii ciudate, oameni anapoda și suciți, dar savuroși și fermecători. Situațiile prin care trec aceștia sunt stranii, adeseori neverosimile, de multe ori încărcate de un erotism exploziv, capabil să pună în mișcare toate resorturile lumii. Ele au un adevărat apetit pentru spectaculos, gesturile lor neavând de multe ori nicio legătură cu trama narativă, descătușând energii gratuite, care nu servesc niciunui țel. Ele nu se deplasează, ci rătăcesc, fiind dominate de instincte migratoare, de o frică a stabilității, de aceea nu respectă nicio regulă și tot ceea ce fac e excesiv.

Îngerul a strigat reprezintă primul roman al lui Fănuș Neagu, bine primit de critică încă din momentul publicării sale în 1968, recompensat cu Premiul Uniunii Scriitorilor și din care apăruseră fragmente în presă încă din 1963. Este romanul de debut al celui care nu abdică total de la ipostaza sa preferată, cea de povestitor, nici în această mare aventură a scrierii. Structuralismul și poetica acestui roman pot fi descifrate prin lecturi atente, multiple, precum și prin studierea funcționării narativului din text. Ca viziune, romanul aduce același povestitor inspirat, cunoscut lectorilor din primele volume de proză scurtă, fidel oamenilor din lumea satului dunărean, în care epicul capătă valoare estetică, o viziune deschisă înspre fabulos și halucinație. Este sesizabilă înrudirea tematică și stilistică între ultimul volum de povestiri al scriitorului apărut înainte de publicarea romanului, în 1967, respectiv *Vară buimacă* și acest prim roman din 1968, cu mențiunea că autorul transferă dramele individuale din proza scurtă în albia dezastrelor colective ilustrate în roman.[5] Critica a afirmat de nenumărate ori faptul că *Îngerul a strigat* are o formulă specifică, bazată pe o adițiune de episoade, de povești puse sub semnul unui simbol tragic. *Fiecare personaj are o poveste istorisită de prozator sau de un alt personaj, întrerupând uneori o altă poveste, pentru ca paranteza odată închisă, totul să reintre în albia narațiunii inițiale.*[6]Cele expuse confirmă faptul că *Îngerul a strigat* conservă invariabilele românești, dar, formă proteică, cartea înregistrează o latență a povestirii vizibilă în anumite tronsoane narative, în fragmentele ce manifestă o oarecare independență față de text.

---

[4]**Aurel Sasu, Mariana Vartic**, *Romanul românesc in interviuri. O istorie autobiografică*, vol. II (G-P), partea I, Editura Minerva, 1986, p.551.

[5]**Liviu Leonte**, *Prozatori contemporani*, vol. II., Editura Junimea, Iași, 1989, p.170.

[6]**Eugen Simion**, *Prefață* la *Îngerul a strigat* de Fănuș Neagu, Editura Litera Internațional, Jurnalul Național, București, 2009, p.17.

Poetica povestirii relevă un demers diferit față de cel tradițional, de tip oral și informațional, în linia celui rafinat de către Mihail Sadoveanu. Este o povestire intelectuală, care se simte în ritmul sacadat al narațiunii, în finalitatea „jucată" și în absența caracterelor, căci din antonimizarea maniheistă a umanității livrești nu rezultă personaje, ci stări.[7] Vocația povestirii se simte și prin spiritul conversativ, de tip dramaturgic, consolidat cu măiestrie în paginile romanului. Povestirea sa își păstrează valoare inițiatică, deși nu mai are drept scop esențial transmiterea unei experiențe exemplare, ci confruntarea receptorului cu evenimente neobișnuite. Aici se situează, spre exemplu, povestea de iubire cu Tița lui Jinga ce conduce spre tensionarea dramatică a narațiunii și se conturează ca o întâmplare ce poate deveni o povestire în sine, în siajul celei din *Cocoşul roşu* fiindcă, așa cum se întâmplă în lumea povestirilor, nici lumea satului din roman nu ocolește iubirea, violul sau raptul, furtul sau crima. Episodul recuperării crucii din apă în ziua de Bobotează este un moment ce profesează o poetică a aleatoriului, a imprevizibilului și care poartă intrinsec semnele unei povestiri. Alte episoade ce poartă în el imuabile ale unei poetici a povestirii sunt oferite de Che Andrei, personaj ce generează la fiecare apariție un adevărat spectacol, în sensul conservat de povestire, căci gesturile, mișcarea sa, expresia mimicii solicită constant o reprezentare de ordin vizual, specifică acestei specii a genului epic.

Poetica romanului *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe* a fost îndelung comentată de critica literară care a evidențiat îndeosebi faptul că autorul vânează excepția, monstruosul, tot ceea ce e excitant pentru închipuire, apelând inclusiv la comportament verbal de tip baroc, un baroc de compensare tragic prin disperarea cu care sfidează lumea.[8] Dacă romanul *Îngerul a strigat* este descendent din lumea rurală a primelor volume de povestiri, *Frumoșii nebuni ai marilororașe* stabilește filiații cu texte scurte precum *O sută de nopți*, *Iarba vânătă*, *Doi saci de poștă* sau *Luna ca o limbă de câine*, povestiri în care indivizii sunt angrenați într-o frenetică competiție verbală și comportamentală. Personajele, în ipostaze diferite,se plimbă printre opere, din povestiri în romane, dar și invers, creând un univers cu un caracter baroc, manierist. Într-adevăr, romanul e construit din episoade indeterminate, se deschide cu absența unui eveniment inițial de natură conflictuală, apar microistorii independente, care au punctul lor culminant, înlănțuirea cronologică nu mai este un dat imperios necesar, clar stabilit, însă toate aceste elemente sunt componente ale unei poetici moderne a romanului, ce poate genera experimente interesante precum mutarea finalului în altă parte, prelungirea texului sau eliminarea ultimului eveniment.[9] Absența unui subiect clar conturat, reducerea acțiunii principale la un pretext, dezvoltarea narațiunii prin evenimente izolate, renunțarea la protagoniști și centrarea textului pe mai multe personaje sunt elemente specifice romanului modern, care pulverizează structurile impuse de textele clasice românești. Fără a recurge la o distincție maniheistă făcută între romancier și povestitor, rămâne evident faptul că pentru Fănuș Neagu a povesti este o necesitate existențială nereprimată nici în acest interesant roman.

Dacă discursul narativ nu are puncte comune cu cel prezentat în romanul anterior, structura aduce o formulă epică ce nu diferă foarte mult, fiind tot o adiție de episoade succesive sau paralele, care pot exista și autonom și care nu respectă prea mult constantele desfășurării românești de tip clasic. Este o structură contrastivă, favorabilă inserării unor constante ale povestirii, mai ales prin delimitarea clară a unui prezent al acțiunii, însemnând iarnă, ninsoare, în timp ce trecutul evocat se încadrează îndeosebi în vară, într-o perioadă în care nucleul epic se instalează prin istorisirea amintirilor plasate sub semnul povestirii. Rememorările lui Radu Zăvoianu legate de relația sa cu Asta transpun cititorul într-un trecut al amintirilor, al evocărilor făcute sub impulsul unor puternice stări afective, pretextul epic

[7]**Aureliu Goci**, *Prefață* la *Îngerul a strigat*, Fănuș Neagu, Editura Gramar, București, 1994, p. II-III.
[8]**Eugen Negrici**, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p.209.
[9]**Marian Popa**, *Viscolul și carnavalul*, Editura Eminescu, București, 1980, p.162 -163.

stârnind asocieri neașteptate de împrejurări și gânduri. În ciuda formulei moderne abordate de autor, el nu renunță la mitul care, prezent în diverse forme în toate romanele sale, este înțeles ca o posibilitate de comunicare a unor sensuri, scop vizat și de povestire. Mitul se regăsește în straturile discursului epic, dar este instituit în forme ironice, parodice, ca în scena în care Radu Zăvoianu merge să ia rămășițele părinților săi și care poate fi receptată ca o tragică povestire. Reconstituirea în memorie a destinului acestor oameni se face prin mișcări și semne absconse, ce depășesc parcă puterea umană de înțelegere, sensul profund al întâmplării fiind cel al analizei unui timp dominat de tare morale ce au imprimat repercusiuni grave în conștiința oamenilor. Cu o capacitate fabulatorie neistovită, plăcere imensă de a povesti și puternică plasticitate a stilului, Fănuș Neagu scrie un roman în care firul epic este destul de rarefiat, exceptând momentele ce concentrează nuclee de povestire.

Apariția romanului *Scaunul singurătății* în 1988 a atras ovații și observații, laude și blamări, încântare și iritare, critica literară punctând faptul ca Fănuș Neagu a creat un roman ramificat, episodic, receptat și analizat atât din unghi mitologic, cât și din perspectivă politică. Presupunând o lectură dificilă, o viziune de carnaval, în concubinaj cu marile simboluri precum dragostea, ratarea, moartea și frica, cartea însumează o aglomerare de metafore, un ton strălucitor, plin de imprecații, amenințări sau dezmierdări verbale care se lasă greu descifrate, toate proiectate pe fundalul aceleiași topografii miraculoase impuse deja de cărțile precedente.[10] Elementele acestui roman, desprinse din realitate, pătrund prin crusta retoricii și dezvăluie dimensiunea infernală a anilor 50. Deși roman, scrierea impune o nuanțată poetică a povestirii, în primul rând pentru că timpul esențial este cel al amintirilor, al evocărilor făcute de diverși naratori care, cedându-și alternativ rolul de povestitori, aduc o proză senzuală, trepidantă, livrată sub eticheta romanului.[11]

Primele pagini aduc o povestire ce coboară din imperiul modelului oriental al genului, exercitând o seducție a narării prin apariția ipostazei povestitorului modern, care a preluat tehnicile rapsodului oriental: *În scaunul singurătății obișnuia să stea primul eunuc.[...] Eunucul venea la Brăila o dată la doi ani ca să aleagă pentru haremul atotputernicului stăpân pe cele mai de seama dintre fetele cumpărate sau răpite din întinderile răsăritului.*[12] O altă povestire vine din vremuri apropiate și vorbește despre Luizei Maleta, fata care nu putea să își miște picioarele, astfel că tatăl ei, pescar, îi oferă un scaun așezat la fereastră în care ea stă șapte ani privind lumea. Deși în timpul lecturii se inserează ideea că din acel scaun se vor istorisi fel de fel de întâmplări, căci tentația povestirii nu dispare nicio clipă, finalitatea se îndepărtează de semnele inițiale și, grație unui cod artistic care are puterea de a transforma, scaunul devine un simbol al autorității, un semn al puterii autarhice puse în slujba unei puteri absurde și nedrepte. Scaunul pe care stă Luiza Maleta devine un semn degradat al unui timp brăilean legendar,[13] înlocuit abrupt cu unul aberant, tentacular, în care singurătatea născută din neîncrederea în cei din jur devine stăpână. Extraordinara capacitate de relatare a unor evenimente ce recreează o lume, confirmă latura de povestitor a celui pentru care a comunica devine un act esențial, definitoriu al scrisului. A crea narațiuni, situații epice neobișnuite, se constituie într-o atitudine, într-un mod de a recepta lumea din jur. Se conturează o lume a poveștilor și a magicului, condamnată la dispariție de către un regim care nu mai crede în astfel de manifestări și trăiri ale ființei umane. În întregul discurs epic sunt deschise paliere ale unei poetici plasate sub semnul povestirii, în care legendele, miturile și superstițiile se ciocnesc brutal cu evenimentele istorice. În siajul povestirii sunt plasate și elementele autobiografice din text, care primesc conturul unor povești ce evocă un timp magic, din nefericire ireversibil. Imaginea bunicilor, a lui Salcia Vifor și a Moloaicei, a vieții din bălțile

[10]**Adrian Dinu Rachieru**, *Fănuș Neagu, un dionisiac?* în revista ***Limba română***, nr.1-4, anul XXIII,2013, p.33.
[11]*Idem*.
[12]**Fănuș Neagu**, *Scaunul singurătății*, Editura Academiei Române, București, 2010, p.10.
[13]**Andrei Grigor**, *Fănuș Neagu. Monografie*, Editura Aula, București, 2001, p.47.

Dunării în care sămânța răului încă nu se instalase, creează o transpunere în miraculos ce ține de o poetică a povestirii, făcând astfel suportabilă greutatea vieții, prin rememorarea unor clipe unice, devenite adevărate jocuri ale iluziilor. Evocarea copilăriei îl transpune pe scriitor în ipostaza de povestitor adâncit în plăcerea istorisirii unor întâmplări coagulate și reorganizează într-un discurs epic romanesc: *Dar într-o seară verde, dulce înnegrită de luceafăr, când adia o pala de vânt minunat, […]Petrea Spătaru și ceata lui au poposit în curtea noastră pe cai clăbuciți de spumă.*[14]

Fănuș Neagu este un scriitor a cărui atracție spre mit, magie și miraculos se conturează ca o constantă a creației sale, evocarea miturilor primind ritmuri de povestire ce aduce la lumină experiențe unice, memorabile. Romanele lui Fănuș Neagu trăiesc prin povestirea făcută cu vervă lingvistică și ludism imaginativ, prin capacitatea de narație infinită cu modulații orientale, făcută în galopul metaforei, cu gust pentru frenezie senzorială, violență, patimi neînfrânate și epicureism. Discursurile narative impun nuanțate poetici ale povestirii, în care timpul esențial este cel al amintirilor, al evocărilor menite să aducă la lumină o proză senzuală, trepidantă, livrată sub eticheta romanului.

BIBLIOGRAPHY

Glodeanu, Gheorghe, *Măștile lui Proteu*, Editura Fundația Culturală Libra, București, 2004

Goci,Aureliu, Prefață la *Îngerul a strigat*, Fănuș Neagu, Editura Gramar, București, 1994

Grigor,Andrei, *Fănuș Neagu. Monografie*, Editura Aula, București, 2001

Leonte, Liviu, Prozatori contemporani, vol. II., Editura Junimea, Iași, 1989

Neagu, Fănuș, *Îngerul a strigat*, Editura Gramar, București, 1994

Neagu, Fănuș, *Îngerul a strigat*, Editura Litera Internațional, Jurnalul Național, București, 2009

Neagu,Fănuș, *Scaunul singurătății*, Editura Academiei Române, București, 2010

Neagu, Fănuș, *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*, Editura Litera, București, 2011

Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008

Popa,Marian, *Viscolul și carnavalul*, Editura Eminescu, București, 1980

Rebreanu,Vasile; Scorobete,Miron, *Cu microfonul dincolo și dincoace de Styx*, vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981

Sasu, Aurel; Vartic, Mariana, *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*, vol.II (G-P), partea I, Editura Minerva, 1986

Simion, Eugen, Prefață la *Îngerul a strigat* de Fănuș Neagu, Editura Litera Internațional, Jurnalul Național, București, 2009

ARTICOLE:

Rachieru,Adrian Dinu, *Fănuș Neagu, un dionisiac?* în revista ***Limba română***, nr.1-4, anul XXIII, 2013

Vaida, Mircea, *Cu Fănuș Neagu despre literatură și fotbal* în revista ***Tribuna***, nr.8. 23 februarie,1978

[14] *Idem.*

THE ERGODIC TEXT- A REDEFINITION OF LITERARY AESTHETICS

Rodica Gotca
PhD Student, The University of State "Dimitrie Cantemir", Chișinău, Republic of Moldova

Abstract: This article present the ergodic literature defining its forms of manifestation thus offering the premise of a redefinition of literary aesthetics. Here are defined terms such as: cybertext, hypertext, IF, etc. and their forms of appearance are presented. Ergodic texts are not, in essence, different from literary ones. Intended or not to be literature, they outline a new literature that also requires an innovative approach. This article analyzes several types of ergodic texts, such as: those created in text-generating programs (AS Bulhak, N. Wylde), cyber-author organizations (OULIPO, ALAMO), hypertexts (texts of M Joyce, R. Gibson, S. Moulthrop, S. Jackson, R. Leybov, D. Larsen, R. Kendall etc.), games (MUDs, Adventure, World of Warcraft, Twisty little passage, Ad Verbum, City of Secrets,etc.) and programming languages / programs that generate this type of text (Perl, Flash, Shockwave, TADS, HTML, Stryspace, HyperCard, Talespin, Racter etc.).
Ergodic texts represent a redefinition of the concept of literature through innovations realized both at the structural level and at the level of environment, writer-reader and aesthetic perception.

Keywords: ergodic literature, cybertext, hypertext, IF, electronic literature

Termenul „literatură ergodică" vine din studiile cercetătorului norvegian E. Aarseth, după a cărui definiție, „textul ergodic prezintă o structură deschisă, construită dinamic, care solicită cititorului anumite acțiuni pentru a fi parcursă. Principiul cheie al ergodicii este posibilitatea alegerii, de care cititorul textelor tradiționale este privat, deoarece nu are nicio putere asupra lor, se mulțumește cu rolul unui călător, poate face presupuneri, poate prevedea dezvoltarea subiectului dar nu îl poate schimba. În textul ergodic, cititorul are rolul de coautor, în dependență de alegerea căruia se construiește firul narativ.

Efortul realizat de cititor, prezintă un fenomen ergodic, folosind un termen însușit de la fizică care derivă de la cuvintele grecești *ergon* și *hodos*, însemnând „lucru" și „cale". În literatura ergodică, este necesar un efort non-privat pentru a permite cititorului traversează textul." [2, p.37]

Literatura ergodică este literatura care solicită de la cititor o lectură neliniară. Drept model al construcției acestui tip de text devine labirintul. Textul ergodic, după natura sa este un labirint textual cu mai multe trasee, care propune cititorului o infinită, sau o foarte lagră, gamă de variante posibile a lecturii textului artistic, fiecare dintre variantele alese excluzând posibilitatea alegerii celorlalte, stabilite de text. [3, p.61]

Deoarece scrisul a fost întotdeauna o activitate spațială, putem presupune că textul ergodic a fost practicat mult timp ca scriere liniară. „Probabil cel mai cunoscut exemplu de text ergodic din antichitate este textul chinezesc al înțelepciunii oraculare, de asemenea cunoscut sub numele de „Cartea Schimbărilor" (I Chang), textul este din timpul dinastiei Chou de Vest și a fost scris de către mai mulți autori. Sistemul acestuia la inspirat și pe G. W. Von Leibniz, care a dezvoltat matematica binară folosită astăzi de computerele digitale. Textul este alcătuit din șaizeci și patru simboluri sau hexagrame, un hexagram conține un text principal și șase mici, unul pentru fiecare linie. Prin manipulare în conformitate cu un

principiu de randomizare, textele a două hexagrame sunt combinate, producând unul din 4.096 de texte posibile.

Exemple mult mai simple de texte neliniare sunt cele ale Guillaume Apolinaire „Calligrammes", cuvintele acestor poezii sunt răspândite în mai multe direcții pentru a forma o imagine pe pagină, fără o secvență clară în care să fie citite. La începutul anilor 1960, Marc Saporta a publicat compoziția „Nr. 1, Roman", un roman cu pagini ca un pachet de cărți, care urmează să fie amestecate și citite în orice ordine. Este scris în așa fel încât orice combinare va apărea fluidă. Un exemplu destul de cunoscut este „Cent Mille Milliards de Poems" al lui Raymond Queneau, care este o carte de sonometru de 10 x 14 linii, capabil să producă 1014 sonete. Câteva romane au fost identificate ca ergodice de-a lungul anilor: B. S. Johnson's „The Unfortunates" (1969), „Peisajul pictat cu ceai" al lui Milorad Pavic, (1990), și multe altele. Varietatea și ingeniozitatea dispozitivelor utilizate în acestea textele demonstrează că hârtia se poate împotrivi calculatorului ca o tehnologie a textelor ergodice.

Cu toate acestea, după invenția calculului digital la mijlocul secolului al XX-lea, a devenit clar că tehnologia a ajuns un mediu potențial mai flexibil și mai puternic decât oricare altul anterior. Sistemele digitale pentru stocare și recuperare, cunoscute sub numele de baze de date, au indicat noi moduri de utilizare a materialul textual." [2, p.1-12]

Textul ergodic contemporan se situează prevalent în mediul digital, obținând caracteristicile de electronic, interactiv și prezentând diverse forme de apariție, cum ar fi cybertextul, hypertextul IF (interactive fiction) etc.

Cybertextul

„Cybertext-(cyber- „conducere, legare, comenzi"). Termenul este derivat din cuvântul cybernetică, inventat de Norbert Wiener și desemnând reglarea și legarea sistemelor din domeniul mecanicii statice, tehnicii și cu sisteme din lumea organismelor vii. Cybertextul nu este o formă de text „nouă", „revoluționară", cu posibilități de navigare extraordinare, datorate inventării calculatorului digital. Nu reprezintă nici ruptură radicală cu textualitatea în cheie tradițională. Cybertextul este o perspectivă asupra tuturor formelor de textualitate, o modalitate de a extinde sfera de aplicare a studiilor literare pentru a include fenomene care astăzi sunt percepute ca fiind în afară, marginale domeniului literaturii sau chiar aflate în opoziție cu ea. Pentru literatura virtuală, ergodică, digitală, cyberspațiul este locul unde literatura de generație nouă își elaborează deja tehnicile și modalitățile de lectură, scriere, interpretare." [4, p.34]

Conceptul de cybertext se concentrează pe organizarea mecanică a textului. Utilizatorul/ cititorul selectând o secvență semiotică din acest text realizează o mișcare selectivă, care e o lucrare de construcție fizică de care varietatea noțiunii de „citire" nu ține cont. Acest fenomen este numit ergodic.

„Un text cibernetic este o mașină pentru producerea unei varietăți de expresie, iar când citiți un text cibernetic, vă amintiți în mod constant strategiile și căile inaccesibile nu cele alese și nici vocile auzite. Fiecare decizie va face unele părți din text mai mult sau mai puțin accesibile și este posibil să nu știți niciodată rezultatele exacte ale alegerilor dvs.; adică exact ceea ce ați pierdut. Aceasta diferă foarte mult de ambiguitatea unui text liniar, căci inaccesibilitatea nu implică ambiguitate, ci mai degrabă o lipsă de posibilități.

Un cititor, chiar dacă ar fi implicat în desfășurarea narațiunii este neputincios. Ca un spectator la un meci de fotbal, el poate presupune, extrapola, chiar abuza, dar nu este un jucător. Nu poate avea plăcerea jucătorului de influență: „Să vedem ce se întâmplă atunci când fac asta". Cititorul are plăcerea unui călător.

Efortul și energia cerută de textul cibernetic de la cititorului său implică ridicarea mizelor interpretării la cele ale intervenției. Încercarea de a cunoaște un text cibernetic este o improvizație personală care poate avea ca rezultat fie succesul sau eșecul. Într-un text cibernetic, se atestă o luptă nu doar pentru înțelegerea interpretativă, ci și pentru controlul

asupra narațiunii: „Vreau ca acest text să-mi povestească povestea, povestea care ar putea să nu fie fără mine ”. [1, p.56]

Categoriile naratologice ale timpului, dispoziției și vocii sunt critic îmbunătățite, ca să țină cont de posibilitățile, create de șapte dimensiuni cybertextuale: dinamica textuală, determinismul, efemeritatea, perspectiva, accesibilitatea, link-ul și funcția utilizatorului (Eskelinen, 2012). [5]

În unele cazuri sentimentul de rezultat individual este iluzoriu, dar totuși aspectul coerciției și manipulării sunt reale.

Cititorul de cybertext este un jucător; textul cybernetic este o lume de joc sau un joc în lume; în el poți explora, te poți pierde și poți descoperi căi secrete, nu metaforic, ci prin acționarea utilajelor din structurile topologice ale textului.

Cybertexul este mai degrabă o perspectivă asupra textualității decât o categorie a acesteia; dar, ca toate perspectivele, va insista în mod necesar pe anumite tipuri de text și pe marginalizarea altora.

„La cercetarea rezultatelor inteligenței artificiale am putea spune că cele mai cunoscute sunt: poemul lui Sharon Hopkins „Ascultă”, scris în limba de programare a calculatorului Perl; (P11) Eliza, realizată în 1963 de un om de știință MIT, Joseph Weizenbaum. Eliza ar putea imita un psihanalizator Rogerian, și prin algoritmul simplu de potrivire a modelelor, a folosit informația dată de către clienții săi umani, pentru a-i face să creadă că într-un fel „au fost înțeleși” în situațiile lor. Un alt program semnal este jocul de rol „Adventure”, creat de William Crowther și Don Woods, lansat în S.U.A., în rețeaua ARPANET, precursorul Internetului, în aprilie 1976, care în jurul anului 1980, a fost pus la dispoziție pe aproape orice tip de mașină și a devenit primul într-un gen de joc de calculator pe termen scurt, dar influent, textual, care și-a încheiat viața comercială atunci când jocurile de aventură grafică au luat amploare la sfârșitul anilor '80.

În anii '70, unii cercetători în domeniul inteligenței artificiale s-au concentrat la elaborarea unor sisteme care ar putea analiza și scrie povestiri, cum ar fi: programul lui James Meehan „Tale-spin”, care ar putea să construiască fabule simple despre animale de tipul celor ale lui Esop și programul de dialog comercial „Racter”, creat de William Chamberlain (1984), care se presupune că a scris o carte. Deși producția acestor generatoare este liniară - povești sau poezii, sistemele în sine sunt mașini textual ergodice, cu posibilități nelimitate de variație.” [2, p. 9]

În lista creațiilor computerizate intră și poemul „Faith” de R. Kendall, care este alcătuit din patru „acte”, fiecare dintre acestea textul se transformă pe ecranul monitorului prin intermediul animației, decolorării, mutării și a altor efecte, ca prin acesastă remixare să formezeun text stratificat, înnoit conceptual și completat în rezultatul interacțiunii dintre poem și cititor.[6, p.172] Acest poem actualizează ideea iterativității la nivel semantic, stilistic și simbolic deaorece în fiecare parte a textului ne ciocnim de o reluare lexicală, astfel autorul întărește în mintea cititorului cuvintele-cheie, definește direcția spre care se tinde în plan semnatic.[7, p.131]

Un alt set de lucrări ergodice digitale sunt generatoarele de literatură prezentate de grupul Oulipo, care a reunit scriitori, programiști și oameni de artă francezi ce au descoperit modalități „potențiale” de scriere a literaturii ulitizând limitele formale. R. Queneau, unul dintre fondatorii Oulipo, susține că acest proiect studiază, mai degrabă, potențialul literaturii, astfel nu vorbim doar de literatură, ci de oferirea unor modalități de utilizare eficientă a literaturii. Grupul dat consideră literatura potențială o căutare de noi forme și structuri, care vor sta la discreția autorilor. Prin Oulipo, accentul se mută de pe opere create, pe crearea operelor, cum afirmă W. Motte.

Inspirându-se din metodica grupului Oulipo, S. Sinclair a dezvoltat Hyper-Pro ca pe un web- instrument ce ajută cercetătorii să citească și să se joace cu textele. Această idee este

preluată de J. Rockwell care instigă la crearea unor arene în rețea, în care oamenii de știință ar putea experimenta instrumentele propuse și ar putea găsi modalități noi de formulare și verificare a ipotezei despre semnificația noțiunii de text. Alți doi membri Oulipo, P. Braffort și J. Roubaud, cu o experiență vastă în doemniul matematicii și informaticii, au fondat în 1980 gruparea ALAMO pentru a studia textul computerizat. După modelul lui R. Queneau, ALAMO a scris programe de calculator ce produceau texte în corespondență cu rigorile diferitor genuri literare, precum poezia și aforismul. ALAMO a elaborat modalități de a formaliza poetica, iar în seria sistemelor date intră și FASTL (Formalismes pour l'Analyse et la Synthèse de Textes Littéraires) care utilizează recursia și iterativitatea pentru a cuprinde formele comunicării scrise. O caracteristică importantă a FASTL este scalabilitatea în prezentarea elementelor textuale. Obiectele textuale sunt organizate ierarhic, de la simbolurile de pe ecran, până la biblioteci întregi. [8]

R. Schoenbeck, în „Playing with chance: on random generation in playable media and electronic literature" susține că programele generatoare de text sunt împărțite în trei categorii: parodie de gen, amestec și pur generative. Parodiile sunt cele mai răspândite, cum ar fi „Generatorul postmodernist" al lui A. Bulhak sau „Istoria poveștilor" a lui N. Wylde, care utilizând trăsăturile unui anumit gen literar, creează lucrări corespunzătoare limbii și intereselor destinatarului. Câte despre generatoarele neparodice, acestea împrumută texnica remixului sau amestecării, producând un volum standart de text combinând diverse fragmente pe care le asamblează conform diverșilor algoritmi activați în urma interacțiunii cu utilizatorul, practic operând cu semifabricate.Al treilea tip, cel mai straniu, nu se bazează pe manipulările utilizatorului, nici pe alte texte preexistente, ci generează text din nimic pe baza unor algoritmi originali. Lucrările de acest tip creează senzația infinitului, deoarece sursa textului pare nesecată, în mișcare de la fiecare interacțiune și fără un scop funcțional.

Generarea aleatorie necesită un context pentru a fi coerentă și pentru a avea o formă gramaticală conform codului de bază, chiar dacă contururile apar doar treptat. În astfel de cazuri, trebuie să considerăm că cunoașterea modului în care procesele funcționează nu explică întotdeauna doar dinamica unei lucrări; mai degrabă, ea spune și povestea operei în sine. [9]

Cybertextele păstrează, într-o măsură, mai mare sau mai mică, unele aspecte ale narațiunii. Majoritatea prezintă unele forme de comportament narativ, la fel cum poate fi și în alte genuri literare non- narative. [2, p.8]

În sens restrâns, narativul însumează o linie de subiect planificată, care se aliniază la personaje și urmează formulele socioculturale (structură, gen, viziune). În acest fel, narativul organizează cronotopul într-un lanț relații- cauză-efect, în care este prezentă introducerea, cuprinsul și încheierea. Adept al acestei idei este și R. Buerkle, care afirmă că „jocul computerizat se bazează anume pe narațiune cu scopul creării spațiului de joc și prezintă un mediu narativ." [10, p.68]

Viața în MUD este literară, bazându-se pe strategii pur textuale și oferă, prin urmare, un laborator unic pentru studiul textului în auto-exprimare și auto-creație, teme care sunt departe de a fi marginale în practica teoriei literare.

În 1980, inspirat de William Crowther și Don Woods ,doi programatori englezi la Universitatea din Essex, Roy Trubshaw și Richard Bartle au construit un joc de aventură în care mai mulți jucători ar putea juca imediat. Ei au numit invenția lor „Multi-User Dungeon" (MUD). Ca literatură (deși nu ca media textuală), MUD-urile sunt foarte diferite de orice altceva, cu fluxurile lor de text continuu și cititorii colectivi, adesea și scriitori anonimi. [2, p.10]

J. Jesper identifică 3 argumente în favoarea caracterului narativ al jocurilor:

1) narațiunile se folosesc oriunde;

2) în majoritatea jocurilor sunt introduceri și pre-istorii narative;

3) jocurile au trăsături comune cu narațiunile. [11, p.70]

Jocul, ca o componentă esențială a culturii, se afirmă intens în sec. XXI pe măsură ce ia amploare evoluția TIC care presupun existența diferitor platforme de joc. Accesibilitatea și multitudinea de gadgeturi a dus la calificarea jocurilor computerizate drept un fenomen rutinar. „Cercetătorii atrag atenția asupra tendinței jocurilor spre cinematografie, dacă anterior filmul era turnat după o carte, acum deseori cartea se scrie după un film sau după subiectul unui joc computerizat ("Assassin's Creed" compania Ubisoft Montreal, "Dead Space"- Electronic Arts sau anterioarele "Sonic the Hedgehog" al companiei Sega și "Mario"- Nintendo, "Royal Detective: The Lord of Statues Collector's Edition" – Big Fish Games etc.).

Limbajul interfeței și a documentelor însoțitoare, utilizate la crearea jocurilor este interesant din punct de vedere al lingvisticii pragmatice și teoriei stilurilor funcționale. Comunicarea online a gamer-ilor presupune utilizarea unui jargon specific, care se presupune a fi o temă aparte pentru studiile lingvistice din punct de vedere al lexicului, și mai larg al sociolingvisticii.

Textul jocurilor computerizate prezintă în sine un material absolut nou, care necesită o abordare teoretică fapt demonstrat de disciplinele ce apar în această direcție: ludology, games studies/theory. Viziunea filologică asupra textului din jocurile computerizate este prezentată de E. Aarseth, J. Juul, J. Muray ș.a. ale cărăror cercetări sunt dedicate studiului narativității în jocul computerizat." [12, p. 75]

E. Aarseth spune: „interpretarea textului scris are loc în mintea cititorului, în timp ce utilizatorul cybertextului manipulează textul nu doar mental". Cu alte cuvinte, când citim un roman, noi conștientizăm noi sensuri, interpretînd textul, însă când un gamer se joacă, el produce noi texte, modificând obiectele și lumea virtuală în care se află. Culturologul american Ian Bogost susține că gamerii au de-a face cu două tipuri de comunicare: ergodică (interactivă) și tradițional interpretativă, ambele favorizează plăcerea deplină în parcurgerea conștientă a jocului. Relaționarea acestor două regimuri este esențială în studierea experienței jocurilor video.

Un exemplu de text ergodic este cel produs în cadrul jocului World of Warcraft (MMORPG), care nu are o linie de subiect definită , ci doar o istorie generală, care treptat trece într-o lume fantastică cu toate atributele posibile. „Fără interacțiunea dintre gameri, acest jos nu are sens, deoarece nu se urmărește doar parcurgerea unui joc , căci plăcerea este în transformarea acestei lumi virtuale într-o lume pentru sine și ceilalți, care capătă sens în procesul comunicării și interacțiunii gamerilor în contexte specifice. În World of Warcraft s-a elaborat un limbaj propriu, cunoscut doar jucătorilor, cu termeni abreviați, compacți pe care îi poți scrie fără a te distrage de la joc. Textele date presupun o strategie interactivă, o decodificare în limita capacităților proprii de informare și un schimb de informație privind tactica jocului. Interactivitatea și interpretativitatea sunt componentele de bază ale oricărui joc computerizat. Jucându-l, gamerul creează noi texte, care influențează lumea virtuală în care se află, transformând-o împreună cu obiectele de pe ecran." [13, p. 93]Aceste caracteristici se transmit textului din joc, care prezintă un fenomen ergodic.

Hypertextul

„În prezent, termeni precum hypertextul, literatura cibernetică și textul mai mult sau mai puțin nou, digital, sunt amestecați fără logică. Hyper nu este echivalent cu cyber și vârsta cibernetică nu este aceeași cu vârsta digitală. Hypertextualitatea generează mai degrabă un indice hypertextual babelian decât o carte sau bibliotecă virtuală infinită. Deoarece un index nu poate fi citit, ci doar consultat, ca orice dicționar. Literatura ca muzeu clasificat hipertextual " [14, p.155]

Alt tip de text ergodic digital a fost conceput în jurul anului 1965; Ted Nelson a numit acest tip de tex „hypertext" - o strategie pentru organizarea fragmentară, în mod intuitiv și

informal, cu „legături" între secțiunile unui text sau între părțile conexe ale diferitelor texte din același sistem de recuperare. Hypertextul a câștigat popularitate în ultimul deceniu. [2, p.12]

„Tehnologizat, virtualizat, cu un grad de libertate și democrație ajunse la cote maxime, hypertextul reflectă postmodernitatea în care trăim – gândirea omului postmodern. Nonlinearitatea, dinamismul, haosul, simetria și asimetria sunt caracteristici ale hypertextului, care fac din acest produs obiect de studiu interdisciplinar, pe de o parte, și expresia vizibilă și operabilă a unui sistem autoorganizat, deci sinergetic, pe de alta.

Noțiunea de hypertext din științele umaniste se intersectează cu hypertextul tehnologiilor informaționale și devine concept inter- și transdisciplinar. În societatea informațională, hypertextul a devenit unul dintre cele mai importante tipuri de informație, constituind o nouă formă și etapă în comunicarea scrisă.

Hypertextul reprezintă unitatea fundamentală a comunicării online. Acest domeniu nou pentru științele umaniste a intrat mai serios în atenția specialiștilor de curând, după anul 2000, trezind un foarte viu interes mai ales prin noutatea formatului în care se afișează (cel electronic, digital).(...)

Ideea hypertextului s-a născut într-un articol al lui Vannevar Bush din „As We May Think", publicat în periodicul „The Atlantic Monthly" (iunie 1945). Autorul își imagina un dispozitiv numit MEMEX, un birou mecanic, interconectat cu o arhivă de microfilme și capabil să redea diferite cărți, scrieri sau orice document dintr-o bibliotecă, ba chiar să urmeze automat referințe dintr-o pagină într-o altă pagină.

Termenul „hypertext" este unul deosebit de complex, ceea ce pune în dificultate definirea acestuia, fapt ce se datorează multifuncționalității sale. Sabin Buraga definește hypertextul ca: a) formă de document electronic, o metodă de organizare a informațiilor în care datele sunt memorate într-o rețea de „noduri" și „legături" (hyperlinkuri), putând fi accesată prin intermediul programelor de navigare interactivă, și manipulată de un editor structural; b) tehnică pentru organizarea informației textuale printr-o metodă complexă neliniară, în vederea facilitării explorării rapide a unei mari cantități de cunoștințe; c) mod de construcție a unui sistem de management și reprezentare a informației folosind legături pentru a crea o rețea de noduri." [15, p.100-109]

Aliona Grati ne oferă următoarea definiție a hypertextului: „Hypertextul este principala formă sub care se prezintă azi Internetul, rețeaua, posibil infinită, făcută din „noduri" (ce conține informația de orice tip: text, grafică, animație, audio, video, imagini sau programe) și „legături" (hyperlinkuri, scurtăturile din spațiul virtual), cu acces nonlinear la informație, în funcție de opțiunile utilizatorilor; textul ramificat, textul cu legături. (...) Hipertextul a fost anticipat de scriitorii care au experimentat cu forma și cu conținutul scrierilor lor pentru a introduce dinamism în construcția textelor și a reprezenta cunoașterea labirintică, rizomatică, deconcentrată prin jocurile de oglinzi: Laurence Sterne („Tristram Shandy", 1760-67), Raymond Queneau („Exerciții de stil", 1947), Marc Sapota („Compoziția nr.1", 1962), Julio Cortázar („Șotron", 1964), Italo Calvino („Orașele invizibile", 1972, „Dacă într-o noapte de iarnă un călător", 1979), Milorad Pavić („Dicționarul khazar", 1984), Mircea Horia Simionescu („Ingeniosul bine temperat. Dicționar onomastic", 4 vol., 1969-1983). Hipertextul susținut electronic organizează textul ca pe o pânză de interconexiuni și este de regulă însoțit de grafică, imagini, animație, înregistrări audio (hipermedia). Textul tradițional face apel doar la simțul văzului, pe când hipertextul poate accesa și alte simțuri, devenind hipermedia sau realitatea virtuală. O astfel de formă de hipertext o au jocurile literare de pe dispozitivele electronice și internet, precum și ficțiunea interactivă." [16, p.227]

„Din punct de vedere tehnic, hypertextele sunt proiectate (și citite) pe ecrane de calculator și funcționează prin legături și noduri, două opțiuni software care asigură navigarea ușoară a utilizatorului în căile electronice ale documentului. O conexiune interconectează

două noduri şi este direcţionată de la nodul de ancorare la nodul de destinaţie. De fapt, hyperlink-urile sunt comenzi software ataşate la un buton sau un cuvânt dintr-o pagină electronică, cu scopul de a le conecta instantaneu la alte cuvinte sau pagini. Atunci când utilizatorul accesează butonul sau cuvântul, el sau ea este mutat rapid într-o altă secţiune a textului / e-pagină / e-carte etc.

Dacă, în lumea textelor tipărite pe hârtie, cercetătorii au încercat să găsească un dispozitiv textual similar cu hiper-link-urile electronice, ar fi probabil cel mai bine reprezentat de notele de subsol şi glosarele tradiţionale. După cum observă Paul Gilster, hypertextul este, în acelaşi timp, „un proces mental şi un instrument digital" . [17, p.73]

Lectura hypertextelor, ca „Agripa" de Roman Gibson sau „Afternoon" al lui M. Joyce prezintă lectura link-urilor, nodurilor, fragmentelor şi ciclurilor recursive, dar pe lângă aceasta şi urmărire corespondenţei fragmentelor şi reluărilor cu experienţa tragică a personajului. [18]

O ediţie hypertextuală a romanului „Ulise" de James Joyce există deja realizată în cadrul Proiectului „Gutenberg", comparabilă ca şi concept cu proiectul „Eulogos" (ediţiile cu linkuri interne sunt cele mai accesibile şi mai operabile pentru analize intratextuale).

„Editurile hypertextuale apar spre sfârşitul anilor 80, cum ar fi Eastgate cu programele hypertextuale (Storyspace), care oferă publicului „Afternoon: a story" de M. Joyce, „Victory Garden" de S. Moulthrop, „Patchwork Girl" de S. Jackson, „Роман"de R. Leybov şi alte lucrări care au uimit prin extravaganţa sa, cum ar fi cele realizate în Hypercard, printre care se numără şi „Marble Springs" de D. Larsen. Acest text se prezintă sub forma unui hypertext artistic cu textoni segmentaţi. Un alt hypertext editat de Eastgate în 2000 este poemul lui R. Kendall „Penetration" care prin opţiunile propuse cufundă cititorul într-un mediu polisemantic unde sunt prezentate componentele verbale şi nonverbale ale poemului digital, înfăţişarea eroilor şi zeci de titluri ale fiecărei părţi reprezentate prin link-uri hypertextuale interactive." [19, p.98]

Poezia vizuală (sau concretă), conectată cu TIC, este una din expresiile moderne ale hyperliteraturii. Un exemplu în acest sens ar fi postările video de pe Youtube care reflectă varii modalităţi de dinamism al textului poetic. de ex.: „Cinco Poemas Concretos" (o adaptare audiovizuală a unor texte scrise de 5 poeţi încă la începutul anilor 70, cu cca 200 000 de vizualizări). Nu putem avea acces la asemenea creaţii decât aflându-ne în spaţiul web, prin intermediul linkului.

IF (interactive fiction)

Un alt tip al literaturii ergodice care este accesibil în spaţiul digital este IF care, în presa computerului, şi-a făcut apariţia într-un articol „Byte" de de Bob Liddil (1981), afirmă în studiul său J, Jesper. Înainte de asta, jocurile de aventură erau numite cu mai multe nume: jocuri de poveste, ficţiuni computerizate, compunovele, etc. IF a fost introdusă mai târziu în studiile literare într-un articol de Anthony Niesz şi Norman Holland (1984). [11, p. 62]

„În doemniul literaturii digitale, se proliferează o formă concretă a textului electronic-ficţiunea interactivă (IF), aceasta este bazată pe jocurile de aventură textuale, cum ar fi Zork, creat de Infocom în epoca apariţii PC. Operând cu un număr redus de resurse, comunitatea IF a reuşit să elaboreze câteva tipuri şi generaţii de literatură artistică interactivă independentă de platforma în care a fost creată. IF- Archive este un spaţiu al stocării în care anumite creaţii ale literaturii artistice interactive se indexează şi se încarcă pentru a fi descărcate, urmărite, pentru a se inspira din acestea membrii comunităţii literare, ca să-i ajute pe alţii în elaborarea textelor asemănătoare, pentru a menţine MUD-urile active şi lista de redirecţionări şi pentru a realiza concursul anual pentru cea mai reuşită IF, care se desfăşoară conform unor criterii destul de severe. Comunitatea autorilor de IF este una ermetică şi pentru aceasta des supusă criticii, însă este una dintre puţinele forme literare care a obţinut succes în extinderea în

mediul literar şi menţinerea formei, pe care industria jocurilor o abandonase ca fiind considerată moartă."[20]

În ultimii câţiva ani, IF atrage şi mai multă atenţie, mai ales după apariţia „Twisty little passages" de Nick Montfort. IF este un program care imită lumea diegetică, conţinând diverse spaţii şi obiecte (modelul unei lumi), prezintă această lume utilizatorului/ jucătorului prin intermediul textului ne afişat şi rar ilustrat şi permite interacţiunea cu lumea imitată introducând comenzi textuale. IF se deosebeşte de alte genuri ale jocurilor video prin lipsa imaginilor, iar de formele textualităţii – prin introducerea modelului unei lumi.

Până nu demult, IF era văzută din punctul de vedere al aspectelor sale textuale şi ale software-ului. Pentru Montfort şi alţii autori, IF coboară din tradiţiile canonice de presupunere şi textualitate ergodică şi participă la mişcarea contemporană a literaturii digitale, vorbind despre textualitate, alfabetizare şi tranformarea acestora în epoca digitală.

Discursul critic existent, prezintă IF ca pe un fenomen textual, procesual şi ludic- ca formă de manifestare a artei şi mediului de comunicare, ce se structurează din denumiri verbale, ce sunt obiectul manipulării bazate pe reguli şi care se utilizează în producţia de jocuri. IF se dovedeşte a fi succesoarea unor tradiţii vechi ale ekphrasisului şi prozei vizuale. Astfel, IF ridică întrebarea relaţiei dintre textul descriptiv şi reprezentarea vizuală, care duc spre descrierea scutului lui Ahile de Homer – deşi, în vederea naturii sale ergodice IF redresează substanţial această întrebare.

Analizând IF ca pe un fenomen vizual-textual, putem îmbunătăţi comprehensiunea procesului de transformare a prozei vizuale şi a vizualizării lectorului în epoca digitală, iar jocurile precum Space Invaders, Half- Life (Valve Software, 1998), Star Wars (Atari, 1983), Mortal Combat (Midway Games, 1993), Starcratf, Doom II (ID Software, 1994) sunt exemple elocvente ale acestui fenomen.

„Un tip reprezentativ de IF este textul „Ad Verbum"(2000) de Nick Montfort care merge mai departe decât orice altă lucrare IF, accentuând trăsăturile textuale ale genului din contul calităţilor sale vizuale. Observând natura textuală a interfeţei IF şi introducerea jucătorului, „Ad Verbum" se clasează ca fiind un artefact pur textual. În „Ad Verbum" jucătorul trebuie să interacţioneze direct cu proprietăţile literare ale IF ca să încheie jocul.

În „Twisty Little Passages" Montfort continuă acest proiect, susţinând că IF are similitudini esenţiale cu literatura şi anume cu genul ghicitorilor/ şaradelor. Legitimitatea estetică a IF este argumentată prin evidenţierea trăsăturilor lingvistice şi antivizuale de către autor.

Alt exemplu este „City of Secrets"(2003) de Emily Short, care tinde să sublinieze capacitate de vizualizare, prezentând descrieri extravagante ale unor amintiri, însoţite de imagini abstracte. Necătând la acestea, regimul de vizualizare propus de acest joc este unul afectiv, care provoacă amintiri într-un mod abia sesizabil.

Pentru majoritatea criticilor, IF este un mediu literar verbal şi textual, care se aseamănă cu tradiţia textualităţii ergodice. E. Aarseth, consideră IF un „nou tip de artefact literar"

Componentele textuale de bază din IF sunt descrierile spaţiilor şi obiectelor. Menirea acestor texte este să ajute jucătorul să vizualizeze fenomenele descrise în text.

Autorii IF în epoca post-grafică nu mai urmăresc scopul comercial, iar textul IF nu mai concurează cu grafica jocului deoarece el capătă o atractivitate ştiinţifică şi estetică. Odată descalificată ca mijloc comercial, IF poate fi un mijloc artistic de exprimare a autorului. Legitimitatea estetică a IF reiese din independenţa IF faţă de jocul video, deoarece textul IF deţine proprietăţi inaccesibile graficii.

Cuvintele, în IF, au valoare mai mare decât în proza statică, cel puţin din pricina cerinţelor şi atenţiei pe care o avem pentru fiecare dintre ele. În IF ele trebuie să fie concise,

focusate, deoarece fiecare propoziție va realiza funcția a 3-4 într-o proză statică. Astfel, IF este mai aproape de poezie decât de proză." [21]

Ficțiunea interactivă este poate mai bine înțeleasă ca ficțiunea interactivității, afirmă E. Aarseth. [2, p. 51] Pe acest principiu al interacțiunii, al muncii asupra textului se bazează literatura ergodică. Invitând cititorul să depășească limitele interpretării, comprehensiunii îl implică direct în textul care se creează în momentul citirii. Estetica literară are nevoie de metode noi de abordare a acestor texte care își confirmă literaritatea, care se dezvoltă în medii neobișnuite textului artistic tradițional, oferind în schimbul unei structuri liniare un întreg labirint interactiv.

Literatura ergodică își alege cititorul, îl implică într-un proces creativ, nu doar interpretativ, într-un joc al creației, al manipulării desfășurat în pagină sau pe ecran. Prezentând caracteristicile literaturii tradiționale și depășindu-le într-un mod ce determină critica literară să-și revadă instrumentele de abosdare a literaturii, textul ergodic revigorează conceptul de literatură, îi lărgește limitele, tinde să prezinte o altă latură a esteticii literare.

BIBLIOGRAPHY

1. Ananyina, Olga. The self-interpreting book: „House of leaves" by M. Danielewski. În Practices& Interpretations,Vol. 2 (3), Rostov- on- Don, 2017, p. 51-66
2. Aarseth, Espen. Cybertext. Perspectives on ergodic literature. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland; 1997, p. 208
3. Kuchina, Svetlana. The main types of selective and productive interactivity of fictional and educational text and recipient's activity. În Siberian pedagogical journal, Nr.3, Novosibirsk, 2015, p. 61- 67
4. Ungureanu, Elena. Dincolo de text: HYPERTEXTUL. Editura ARC, Chișinău, 2014, p. 280
5. Portela, Manuela. Theoretical Permutations for Reading Cybertexts: A Review of Markku Eskelinen „Cybertext Poetics: The Critical Landscape of New Media Literary Theory" and C.T. Funkouser „New Directions in Digital Poetry". În Digital Humanities Quaterly, Vol.7, Nr. 3, Boston, 2013, http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/7/3/000162/000162.html[accesat 16.03.2020]
6. Kuchina, Svetlana. Electronic poetical text: genre, structural and semantic specifity .În Modern Research of Social Problems, №6(50), 2015, p.169-180
7. Kuchina, Svetlana. Synthetism of electronic poetic text: repetition semantics in verbal component structure. În Nauchnyy Dialog (Scientific Dialogue), № 9 (45), Ekaterinburg, 2015, p. 125—139
8. Wolff, Mark. Reading potential: the Oulipo and the meaning of algorithms. În Digital Humanities Quaterly, Vol.1, Nr. 1, Boston, 2007, http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/1/1/000005/000005.html [accesat 02.02.2020]
9. Schoenbeck, Robert. Playing with chance: on random generation in playable media and electronic literature. În Digital Humanities Quaterly, Vol.7, Nr. 3, Boston, 2013, http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/7/3/000165/000165.html [accesat 02.02.2020]
10. Gavrilov, Victor. Specificity of non-linear story development in the computer game space. În Philological Sciences, Issues of Theory and Practice, Nr.8(74), Gramota, Tambov, 2017, p.67-69

11. Juul, Jesper. Games telling stories? A brief note in games and narratives. În Game Studies, Vol. 1, Nr. 1, 2001, p. 61- 78, http://www.gamestudies.org/0101/juul-gts[accesat 03.04.2020]

12. Efimova N. I., Morzhanaev N. I. Text in computer games: philological aspect. În Philological Sciences,Mari State University, Yoshkar-Ola, 2015, p.75- 78 https://cyberleninka.ru/article/n/tekst-v-kompyuternoy-igre-filologicheskiy-aspekt [accesat 02.05.2020]

13. Kobtseva S., Mamonova E. Computer game „World of warcraft": interactive and interpretative cyber-text strategies. În Philological Sciences, Issues of Theory and Practice, Nr.5(59), Gramota, Tambov,2016, p. 91-93

14. Malomfălean, Laurenţiu. Hipertext. Cybertext. În Phantasma, volumul 20 - Literature in the Digital Age, Editura: Fundaţia Culturală Echinox, Cluj-Napoca, 2011, p.151-156 https://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=659&lang=en[accesat: 08.09.2019]

15. Grati, Aliona. Fenomenul literar postmodernist : (Note de curs). Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă", Chișinău, 2013, p. 196

16. Grati, Aliona, Dicționar de teoria literaturii. 1001 de concepte de analiză și instrumente de analiză a textului literar, Chișinău: Arc, 2018, p.544

17. Manolescu, Ion. Hyper-texts and Literature. A Reading Theory Approach. În Phantasma, volumul 20 - Literature in the Digital Age, Editura: Fundaţia Culturală Echinox, Cluj-Napoca, 2011, p. 71-78https://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=605&lang=en [Accesat: 08.09.2019]

18. Rettberg, Scott. Comunitizing electronic literature. În Digital Humanities Quaterly, Vol.3, Nr. 2, Boston, 2009, http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/3/2/000046/000046.html[accesat 16.01.2020]

19. Kuchina, Svetlana. The role of polycode components in the structure and semantics of hypertexts and hypermedia from the electronic literary. În Philology and culture, №1(51), Kazan, 2018, p. 93-100

20. Rettberg, Scott. Comunitizing electronic literature. În Digital Humanities Quaterly, Vol.3, Nr. 2, Boston, 2009, http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/3/2/000046/000046.html[accesat 16.01.2020]

21. Kashtan, Aaron. Because it`s not there: ekphrasis and the threat of graphics in interactive fiction. În Digital Humanities Quaterly, Vol.5, Nr. 1, Boston, 2011, http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/5/1/000101/000101.html [accesat 16.01.2020]

FEMINITY IN CAMILPETRESCIAN THEATRE

Roxana Kaitar
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Center

Abstract: Regarding the femininity from the camilpetrescian perspective one can deduce at a superficial first level, a repulsive attitude, of superiority of the masculine nature. But deepening, one can see the rigid attitude, generated by the fragments and lack of childhood. Finally, it turns out that the author's selective attitude towards women betrays a certain degree of admiration, close to the lucidity and the absolute. "Writers obsessed with femininity, unrealized socially or erotically, are tortured with obsessions. Owners who are upset, would like full control and adore the woman by hating her passionately. " (Craia Sultana)

Keywords: feminity, character, drama, biography, ideal

Critica a remarcat faptul că în opera lui Camil Petrescu nu apar „caractere", ci oameni capabili de revelaţii în conştiinţă, ale căror acţiuni nu pot fi prevăzute. Camil Petrescu şi-a convins cititorii încă de la primele lui manifestări că nu trebuie confundat cu un simplu producător de cărţi, livrate în ordine cronologică, actul creaţiei fiind pentru el o experienţă existenţială, care îl angajează total. Creatorul a dezbătut problemele intelectualului, printre personajele sale apărând tipuri exemplare prin dramatismul căutărilor şi al eşecurilor, prin luciditatea lor acută, în general. Personajele sale în dramaturgie, sunt intelectuali complicaţi sufleteşte, caracterizaţi de nostalgia absolutului, reflexivitate exagerată, inadaptabilitate, orgoliu, spirit contemplativ, refuzul compromisurilor, capacitate de analiză şi sinteză, vocaţia introspecţiei, sentimentul onoarei, loialitate.

Inadaptatul superior a constituit, aşadar, tipul de personaj pentru care autorul *Jocului ielelor* a optat şi în dramaturgia sa, este reprezentarea artistică a unui om mistuit lăuntric, care a văzut idei şi poartă povara absolutului şi a lucidităţii sub zodia imperturbabilă a contemplaţiei şi a cerebralităţii. S-a afirmat că întreaga literatură a lui Camil Petrescu constă în reluarea obsesivă a aceloraşi teme, cu mici „variaţiuni", punând în scenă aceleaşi personaje, stăpânite până la anulare de aspiraţia către absolut: absolutul în dragoste, în justiţie, în organizarea socială. Intelectuali dilematici, eroii lui Camil Petrescu trăiesc cu iluzia că lumea degradată în care supravieţuiesc prin diferite artificii de convieţuire socială poate fi schimbată prin întoarcere la armonia monadică iniţială. Tentaţia absolutului generează nostalgie şi se finalizează cu incertitudine care, atrăgând implicit drama individului dedicat trăirii exclusive a unor experienţe definitive.

Eroul este născut din frământări sufleteşti, scepticism, tensiune intelectuală etică umană; el caută, ca toţi eroii lui Camil Petrescu, certitudini; pentru că ei trăiesc o singură dată un mare sentiment sau „o experienţă definitivă," au nevoie pentru o identificare şi o verificare a propriului eu de aceste trăiri, pentru a nu suferi iminenţa unei limitări. Psihologia personajului, zbuciumul său sunt sugerate în construcţii uneori de tip introspectiv-monologic, alteori retrospectiv-secvenţial prin intermediul memoriei involuntare. Camil Petrescu aduce în viaţă o profundă pasiune de a înţelege sensul existenţei sale. Pasiunea personajului de a înţelege este trăsătura dominantă. El nu cunoaşte altă ordine decât a conştiinţei şi altă chemare decât a lucidităţii.

În dramaturgie, personajele capătă noi dimensiuni, pasiunea generează energii uriaşe, orgolioase, impresionante prin capacitatea de trăire a ideilor. Petrescu este un scriitor analitic atât în romane, cât şi în piesele de teatru, construind personaje frământate de idealuri care rămân la stadiul de teorie, intelectuali lucizi trăind în lumea ideilor pure, care sunt imposibil de aplicat în realitatea concretă. Concepţia lui Camil Petrescu despre drama umană, evidenţiază ideea că "o dramă nu poate fi întemeiată pe indivizi de serie, ci axată pe personalităţi puternice, a căror vedere îmbrăţişează zone pline de contraziceri"[1], că personajele nu sunt caractere, ci cazuri de conştiinţă, personalităţi plenare, singurele care pot trăi existenţa ca paradox: „Câtă luciditate, atâta existenţă şi deci atâta dramă," crezul literar al lui Camil Petrescu fiind sintetizat de el însuşi într-un motto sugestiv – „Jocul ideilor e jocul ielelor".

Personajul feminin capătă relevanţă în piesele lui Camil Petrescu în măsura în care ajută la conturarea complexităţii eroului masculin. Majoritatea femeilor sunt construite după acelaşi tipar: tinere, frumoase, elegante, sensibile. Dacă ar fi să urmărim încadrarea lor în tipologii, Alta, Ioana Boiu sau Maria Sineşti ar fi reprezentante ale categoriei femeii ideale, chiar dacă, în final, se dovedesc a fi simple iluzii. Mioara joacă rolul păpuşii ideale care se va transforma treptat în imaginea idealului decăzut, fiind salvată, în final, de către autor. Femeia romantică, îndrăgostită este reprezentată de Georgeta Demetriade, Ana Zadu, Maria Omu şi Dona Diana, iar degradarea morală ia forma Norei sau a Bellei.

Femeia camilpetresciană este, obligatoriu, tânără, frumoasă, elegantă prin simplitatea veşmintelor, dar şi a comportamentului. Din punct de vedere fizic, se remarcă o preferinţă a autorului pentru femeia blondă, cu ochi albaştri, cu trup armonios. Printre trăsăturile definitorii de caracter ale femeii ce pot fi desprinse din operele dramatice ale lui Camil Petrescu se numără: dualitatea, încăpăţânarea, orgoliul, egoismul, naivitatea, capacitatea de disimulare, indecizia, lipsa de profunzime a gândirii, pe scurt, un exemplar inferior bărbatului, care nu poate decât să simuleze valoarea, fără însă să o atingă.

Ca intelect, femeia lui Camil Petrescu va sta mereu în umbra bărbatului, pentru că doar acesta este consecvent cu sine însuşi şi are capacitatea intelectuală şi psihicul necesar crizelor de conştiinţă ce domină existenţa bărbatului aflat mereu în căutarea absolutului. Deşi uneori şi femeia are aparenţa căutătorului de absolut, aceasta se dovedeşte a fi doar o iluzie, femeia fiind prea prinsă în real pentru a putea accede la sfere mai înalte. „Oricâte obiecţii s-ar aduce că femeia e văzută cu aversiune, ca o fiinţă josnică, lacomă de plăceri, incapabilă de reflecţii şi de sacrificiu, labilă şi trădătoare, cu greu s-ar putea nega capacitatea autorului de a scruta profunzimile sufletului omenesc, misterul sentimentelor, imprevizibilitatea faptelor, neputinţa controlării şi reprimării pornirilor."[2]

În observarea ipostazelor feminităţii în dramaturgia lui Camil Petrescu se poate porni de la concepţia acestuia despre iubire, concepţie ce se regăseşte de-a lungul întregii sale opere. Caracteristicile principale ale acestei concepţii ar putea fi creionate având în vedere, pe de o parte, iubirea care este, prin excelenţă, un act intelectual; bărbatul caută femeia ideală ajungând să parcurgă un proces de „autosugestie" care, în final, îi va releva doar o „nălucă a absolutului" şi îi va distruge încrederea în propria-i judecată. Pe de altă parte, dacă bărbaţii transformă iubirea într-un proces complex de căutare a sinelui, pentru femeie sentimentul de iubire are întotdeauna la bază un sentiment de admiraţie, cu care ajunge adesea să se confunde. Este de remarcat faptul că laitmotivul poveştilor de dragoste camilpetresciene este moartea, fie asasinatul din dragoste (Alta), fie sinuciderea din dragoste (Grigore şi Gelu Ruscanu), fie tentativa de sinucidere din dragoste (Andrei Pietraru, Mihai Stănciulescu, Maria Omu).

[1]Camil Petrescu, Comentarii şi delimitări, p. 111
[2] Piru Alexandru, Istoria literaturii române, Bucureşti, p. 112

Pentru a înțelege modul de construcție al personajelor feminine camilpetresciene este necesar a privi influența figurilor feminine prin observarea biografiei autorului.

1. Mama, abandonul, mama adoptivă

Camil Petrescu vede lumina zilei la 9/22 aprilie 1894, la spitalul Filantropia din Bucureşti, ca fiu al Anei Keller şi al lui Camil Petrescu, de profesie ofiţer ori funcţionar. După naştere, copilul este încredinţat unei doici, Maria Popescu, care, împreună cu soţul ei se vor ocupa de creşterea sa. Va exista o corespondenţă purtată între mamă şi cei doi soţi, dar Tudor Popescu, cel care va avea o grijă deosebită faţă de copil până la vârsta liceală, nu-i va înmâna tânărului scrisorile primite de la mama lui, decât după ce nu va mai primi niciun semn de la aceasta. Este botezat la biserica „Oborul Nou", iar între 1894-1905 frecventează cursurile şcolii primare din cartierul Obor, unde este coleg cu viitoarea artistă Aura Buzescu. Despre anii copilăriei, Camil Petrescu povesteşte într-o convorbire consemnată de Camil Baltazar:*„Copilăria mi-a fost greu umbrită de dispariţiapărinţilor. Tatăl meu a murit înainte de a mă naşte eu,mama s-a dus curând după el. M-am văzut fără rude, fărăfamilie, crescând de capul meu. Mi-am zis atunci: voistudia. Am învăţat încă de pe atunci, de când eram foartefraged, să lupt. Ce puteam întreprinde trezindu-mă încăatât de timpuriu singur? Să învăţ. Şi m-am pus pe învăţatcu temeinicie şi îndârjire."*[3] Unul dintre vecini, comisarul Episcopescu, în casa căruia doica Maria era angajată la curăţenie şi venea însoţită de Camil, începe să se ocupe de educaţia tânărului. Este impresionat de capacitatea intelectuală a copilului şi de claritatea opiniilor sale. La insistenţele acestuia, viitorul scriitor se prezintă la liceul „Sfântul Sava", pentru obţinerea unei burse, pe care o primeşte şi astfel îşi continuă studiile liceale (1906-1909), după care se mută la secţia reală a liceului „Lazăr". Pe tot parcursul liceului, dă meditaţii pentru a-şi suplimenta banii necesari întreţinerii. Profesorul Tudor Vianu îşi aminteşte primele impresii despre întâlnirea cu liceanul Camil Petrescu, la moartea vizionarului de idei: *„Încerc să-l smulg timpului ireversibil, să-l adun dinsutele de mărturii ale memoriei. Au trecut mai bine depatru decenii de când ne întâlneam pe coridoarele liceului„Lazăr" din Bucureşti un elev cu chipiul înalt al bursierilorde la „Sfântul Sava", veniţi în şcoala noastră pentrua urma cursurile secţiei reale. Era un băiat cu neliniştitepriviri albastre, îndreptate cu inteligenţă asupraoamenilor, asupra lucrurilor. Am aflat mult mai târziudrama venirii lui pe lume. Tatăl lui murise înainte de naşterea lui Camil, mama curând după acest eveniment.N-avea rude. Crescuse singur şi învăţase să se lupte detimpuriu. Lupta a fost partea dăruită lui cu mai multăgenerozitate. Ce putea face tânărul menit să înfrunteurgiile vieţii? (...) Camil avea o mare consecvenţă în idei,o voinţă clară şi activă, şi nu lăsa niciodată un proiectnerealizat."*[4]

Astfel, Camil Petrescu este privat încă de la început de dragostea maternă, fiind înconjurat de răceala familiei adoptive. Atitudinea sa ulterioară față de maternitate sau femeia-mamă se va dovedi una rece și indiferentă.

2. Femeia ca provocare în plan spiritual

Din septembrie, începe o colaborare ce se va desfăşura pe parcursul multor ani, la revista teatrală „Rampa". În această perioadă are o caldă și de durată prietenie cu Leny (Helene) Caller, actriță la Teatrul Național, care va consemna în Memoriile sale figura dramaturgului: „*Eram impresionată de cultura, inteligența neobișnuită, de felul lui atât de personal, de viu, de a caracteriza oamenii. Avea un dar deosebit de a povesti, de a face să trăiască personajele despre care vorbea, de a crea atmosfera povestirii*."[5] Actrița era o răsfățată a cronicarilor teatrali, devenind pentru o vreme și aracția lui Camil Petrescu. Relația lor presărată cu numeroase turbulențe, va inspira figura feminină mai ales din proză. Emilia

[3] Mihai Ilovici, Tinerețea lui Camil Petrescu, Editura Minerva, București, 1971 , p. 9
[4] Tudor Vianu, Despărțirea de Camil, în Scrieri despre teatru, 1977, p.10
[5] Leny Caller, Scrisori către Camil Petrescu, Editura Minerva, București, 1981

Răchitaru este exponenta cea mai apropiată de imaginea din realitate, actriță de mâna a doua care se vinde oricui, disprețuind dragostea adevărată pe care i-o poartă singurul bărbat în mod total dezinteresat. Conform afirmațiilor Floricăi Ichim, blonda planturoasă ades reprezentată este idealul de frumusețe tipic camilpetrescian.

În 1927 apare în viața lui Camil Petrescu tânăra Cella Serghi. Povestea de dragoste dintre cei doi este una de notorietate. Ea, tânără, frumoasă, blondă și foarte orgolioasă, el, scund și cu defect de auz, dar cu niște ochi albaștri tăioși și o prezență de o rară aroganță. „În care clipă m-am îndrăgostit de el nu voi ști niciodată. Dragostea mea pentru el s-a născut poate, din nevoia mea de a iubi." Deși căsătorită, Cella va continua să se întâlnească cu dramaturgul. Tânăra a visat să fie soția scriitorului, lucru care nu se va întâmpla. Într-un dialog cu Mihail Sebastian, acesta va încerca să îi explice pericolul căsătoriei cu o femeie inteligentă, din perspectiva lui Camil Petrescu. Această atitudine (și nu numai) îi vor aduce faima de misogin. Totuși, figura Cellei va fi sursa de inspirație pentru Ela, din romanul *Ultima noapte...* În Volumul *Pe firul de păianjen al memoriei*, autoarea va reda un fragment de dialog din care reiese relația strânsă cu acest personaj: „Când avea 18 ani semăna cu dumneata. Pe urmă s-a schimbat. Să rămâi cum ești acum!"[6]

Imaginea soției, întruchiparea unei partenere de viață a fost Cecilia Constantinescu. Ea a fost femeia dorita, proiecție a complementarității ilustrată apoi în figura Ioanei Boiu, doamnei T. Legătura dintre cei doi este ulterioară redactării romanelor, așadar infuența este mai pregnantă în dramaturgie. Din păcate, aceasta a murit foarte tânără, de tuberculoză. Suferința autorului nu transpare decât din una dintre cele mai scurte note din J*urnal:* „A murit Cecilia Constantinescu." Cu toate că, din epistole reiese felul în care cei doi au visat până în ultima clipă la o remisie a bolii și un posibil viitor împreună. Integritatea morală, inteligența, spiritul elevat și naturalețea Ceciliei se vor răsfrânge în imaginea unor personaje precum Ioana Boiu sau Ana.

Mariajul târziu al dramaturgului este oarecum învelit în mister. Deși a fost o căsnicie lipsită de evenimente, în aceeași măsură a fost și lipsită de elevație spirituală. A fost pare-se, un act de comodat, ce i-a oferit doi fii și un statut social adecvat vremurilor respective.

Privind feminitatea din perspectiva camilpetresciană se poate deduce la un prim nivel, superficial, o atitudine respingătoare, de superioritate a firii masculine. Aprofundând însă, se poate constata atitudinea rigidă, generată de fragmentele și lipsurile copilăriei. Ca în final să reiasă că atitudinea selectivă a autorului în privința femeilor trădează un anumit grad de admirație, vecină cu luciditatea și absolutul. „Scriitorii obsedați maladiv de feminitate, nerealizați social sau erotic, se torturează cu obsesii. Proprietari contrariați, ar dori stăpânire deplină și adoră femeia detestând-o cu pasiune."[7]

BIBLIOGRAPHY

I. OPERA AUTORULUI INVESTIGAT

Petrescu, Camil, ***Comentarii și delimitări în teatru***, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Florica Ichim, Editura Eminescu, București, 1983.

Petrescu, Camil, ***Însemnări teatrale***, ediție îngrijită, prefața și note de Florica Ichim, Fundația Culturală „Camil Petrescu", București, 2005.

Petrescu, Camil, ***Modalitatea estetică a teatrului***, ediție îngrijită de Liviu Călin, Editura enciclopedică română, București, 1971.

Petrescu, Camil, ***Note zilnice***, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Florica Ichim, Editura Gramar, București, 2003.

[6] Cella Serghi, Pe firul de păianjen al memoriei, ed. Polirom, 2013 p.27
[7] Craia Sultana, Îngeri, demoni și muieri, ed. Univers enciclopedic, București, 1999

Petrescu, Camil, ***Teatru***, vol. I-IV, studiu introductiv de H. Bratu şi V. Mogulescu, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1957.

Petrescu, Camil, ***Teze şi antiteze***, ediție îngrijită și note de Florica Ichim, prefața de Camil Petrescu, Editura Gramar, București, 2002.

II. REFERINȚE CRITICE

Baciu, Gabriela, ***Actorul în variile tipologii scenice din dramaturgia lui Camil Petrescu. Pentru un teatru lucid,*** Editura Universitară, Bucureşti, 2012.

Băicuş, Iulian, ***Opera lui Camil Petrescu***, Bucureşti, Editura Corect Books, 2012, e-book.

Bălaşa, Adriana, ***Camil Petrescu și paradoxurile actului creator***, Eritura Scrisul Românesc, Craiova, 2005.

Călin, Liviu, ***Camil Petrescu în oglinzi paralele***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1967.

Călinescu, Matei, ***Camil Petrescu***, în ***Aspecte literare***, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965.

Căpuşan, Maria Vodă, ***Camil Petrescu-Realia***, Editura Minerva, București, 1988.

Craia, Sultana, ***Îngeri, demoni și muieri***, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti 1999.

Elvin, Boris, ***Camil Petrescu. Studiu critic***, Editura pentru Literatură Bucureşti, 1962.

Felix Aderca, ***Despre Camil Petrescu***, în ***Mărturia unei generaţii***, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.

Ghidirmic, Ovidiu, ***Camil Petrescu sau patosul lucidității***, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1975.

Glodeanu, Gheorghe, ***Scriitori, cărți, muze. Ipostaze ale discursului amoros în litratura română***, Editura Tipo Moldova, Iași, 2017.

Iorgulescu, Mircea, ***Postfață la Camil Petrescu***: ***Act veneţian, Danton***, București, 1984.

Petraş, Irina, ***Camil Petrescu. Schiţe pentru un portret***, Editura Demiurg, Cluj-Napoca, 1994.

Petrescu, Aurel, ***Opera lui Camil Petrescu***, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1972.

Popa, Marian, ***Camil Petrescu***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982.

Sava, Ion, ***Teatralitatea teatrului***, Editura Eminescu, Colecţia Thalia, Bucureşti, 1981.

Sârbu, Ion, ***Camil Petrescu***, Editura Junimea, Iaşi, 1973.

Scrisori către Camil Petrescu, ed. îngrijită, pref., note şi indici de Florica Ichim, vol. I, Edit. Minerva, București, 1981.

Sebastian, Mihail, ***Eseuri. Cronici. Memorial***, Edit. Minerva, București,1972.

Serghi, Cella, ***Pe firul de păianjen al memoriei***, Editura Polirom, Iași, 2013.

Sitar-Tăut, Daniela***, O restituire: Camil Petrescu – Aici se repară ieftin roata norocului,*** revista „Nord literar”, nr. 11-12, noi.-dec. 2018

Solomon, Dumitru, ***Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu***, Edit. S.P.L.A., București, 1958.

Vianu, Tudor, ***Despărţirea de Camil***, în ***Scrieri despre teatru***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977.

ION BREAZU AND HIS ACTIVITY AT "ASTRA" ASSOCIATION

Sabina Larisa Oltean
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract:By studying the series of ASTRA reviews, it can be affirmed that, after 1936 (until the last publishing in 1946), university professor Ion Breazu was one of the most active members both through his editorial contributions and his relentless activity in the field, reflected in his informative articles.
From the beginning, Ion Breazu, with his organized, Transylvanian spirit, synthesizes a work of great importance: "The necessity of systematization and increasing propaganda within ASTRA" - a truly programmatic study and with scientific value in a time when there wasn't any material on this subject. Ion Breazu was officially hired as an ASTRA office worker and he started an immense work of counteraction both ideologically and practically through his numerous visits in the field, raising the Romanians` conscience, inspiring and organizing them for a better resistance in the face of history`s wrath, actions which prove his strong patriotism.
Professor Ion Breazu is, therefore, a bright character of Transylvania and Romania, doing a titanic job for the good of all Romanians and for his beloved country, eloquent especially amongst "ASTRA`s fighters", as he calls himself with his typical, rare modesty.

Keywords: university, professor, scientific, history, patriotism

Din studiul colecției revistelor *Astra*, după 1936 (până la încetarea apariției, în 1946), se poate afirma că profesorul universitar Ion Breazu a fost unul din cei mai activi membri ai acesteia atât prin contribuțiile sale editoriale, cât și datorită activității sale neobosite în teritoriu, reflectată în articolele informative.

Acestea au fost recunoscute de Vicepreședintele *Astrei* (în ediția jubiliară *Activitatea Astrei în 25 ani dela Unire (1918-1943)* - Editura „*Astra*", 1944), dr. G. Preda, care îi dedică o pagină întreagă, cum puține alte personalități au beneficiat în acea perioadă. Este evidențiată activitatea pe care profesorul Ion Breazu o desfășoară în câțiva ani consecutivi 1937, 1938, 1939, saptămânal, prin întâlniri cu conducătorii despărțămintelor, conferințe de comitet și conferințe publice. În primul an, 1937 scopul său este de a răspândi adânc, cu asiduitate, în inima celor mai îndepărtate organizații „gândurile de care sunt călăuziţi conducătorii *Astrei* şi metodele lor de lucru"[1]. Cuvintele sale, venind de la un prieten și contemporan care l-a cunoscut bine, sunt cele mai pertinente pentru a sintetiza și omagia bogata și extrema sa activitate, înfăptuită cu deosebite sacrificii: „D-sa a a dat o deosebită atenţie desp. de pe frontiera de Vest şi celor din Munții Apuseni, organizaţii către care s'a îndreptat mai mult şi privirile celor de la conducerea <<Astrei>>, căutând să le aşeze pe un front comun de lucru."[2]

In anii 1938 și 1939 , prof. I. Breazu continuă merituoasa activitate, vizitează despărțămintele, cercetează situațiile particulare, asistă la diferite festivități organizate în unele zone, ține conferințe prin care oferă încurajări și îi îndrumă pe cei receptivi, într-o perioadă în care oamenii idealiști erau la fel de rari precum mijloacele de a ajunge pe

[1] Dr. G. Preda, ***Activitatea Astrei în 25 ani dela Unire* , Sibiu, Editura Astra, 1944, p.161-162**
[2] *Ibidem*

teren*: „*Contactul acesta personal al d-Iui Prof. Breazu a fost prilejuit şi de necesitatea punerii în aplicare a legii Serviciului Social, care a necesitat explicaţii şi conferinţe cu preşedinţii organizaţiilor <<Astrei>>”[3]. De asemenea, dovedește tenacitate în rezolvarea problemelor întampinate de conducerea Astrei , cu scopul realizării dezideratelor pe care si le-au propus: „Pentru realizarea unui contact mai viu între comitetul central şi despărţăminte, pentru răspândirea iniţiativelor bune, pentru activarea unora din desp., precum şi pentru cunoaşterea reală a puterilor pe care se sprijină şi a nevoilor de care suferă numeroasele organizaţiuni ale <<Astrei>>, s’a angajat ca secretar propagandist ai <<Astrei", cu data de 1 Noemvrie 1936, D-l Prof. I. Breazu, şef de lucrări la Muzeul Limbei Române. Din momentul angajării, D-sa se pune la lucru făcând 85 vizite în desp.: Alba Iulia, Abrud, Aiud, Ocna Mureş, Sebeş, Teiuş, Vinţul de Jos, Zlatna, Arad, Hălmagiu, Şiria, Oradea, Beiuş, Salonta, Vaşcău, Braşov, Caransebeş, Mercurea Ciuc, Huedin, Deva, Petroşani, Baia de Criş, Brad, Haţeg, Hunedoara, Orăştie, Sighet, Tg. Mureş, Reghin, Bistriţa, Năsăud, Odorheiu, Zalău, Careii Mari, Şimleu, Tăşnad, Satu Mare, Baia Măre, Chioar, Lugoj, Sibiu, Dej, Beclean, Gherla, Târgul Lăpuşului, Sighişoara, Mediaş, Blaj, Dumbrăveni, Timişoara,. Sf. Gheorghe, Turda, Ludoş şi Bucureşti.”[4] Peste tot, în aceste așezări s-a întâlnit cu oamenii, cu membrii și conducătorii despărțămintelor, cu intelectualii pentru a se sfătui, pentru a discuta probleme de interes comun, urmărind mereu să evidențieze importanța și sarcinile și misiunea *Astrei*. După fiecare deplasare, Ion Breazu consemna cu acribie, în rapoarte detaliate, observațiile și constatările sale, dovedind o evidentă continuitate.

Începând cu anul 1940, prof. Ion Breazu primește funcția de secretar literar al *Astrei* și se preocupă, în special, cu redactarea revistei etalon, *Transilvania*: „din 1936-40, secretar propagandist, din 1940 până azi îndeplinește agendele secretarului literar şi este redactorul revistei „Transilvania" (înființată în 1868 - desființată în 1945 – n. n.).”[5] Mai departe aflăm că este al 21-lea funcționar al *Astre*i. Am lăsat și lista întreagă a despărțămintelor vizitate de profesorul universitar Ion Breazu pentru a ne da seama de o amploare rar întâlnită, ceea ce ne face să-l numim un brav și dedicat luptător al bătăliilor zilnice pentru binele României, pentru educația și cultura poporului său român.

Toate acestea trebuie văzute în condițiile mult mai grele cu transportul din acele vremuri și nu trebuie omis faptul că Ion Breazu trebuia să-și achite, de asemenea, îndatoririle de la Muzeul Limbii Române, de redactare a cărților sale și comenzile din partea *Astrei*, plus obligațiile familiale. În acest context și cu această concentrare altruistă de activități, avem imaginea unei adevărate munci sisifice.

De la început, Ion Breazu, cu spiritul său ardelenesc organizat, sintetizează o lucrare de mare importanță: „*Necesitatea sistematizarii si intensificarii propagandei in cadrul ASTREI*”[6]– un adevărat studiu programatic și cu valoare științifică într-o vreme când nu exista material cu această temă.

Tot din lucrarea Dr. G. Preda aflăm despre „*Antologia prozatorilor ardeleni şi bănăţeni" de I. Breazu. Culegerea de poezii patriotice este încredinţată d-lor I. Breazu şi I. Chinezu*.” (1937)[7] și *Mama, copilul şi căminul familiar în poezia românească de I. Breazu*, propuse spre a primi două premii. Eminentul profesor universitar e deosebit de activ și în cadrul Secţiei literar-filologice, în cadrul căreia este ales într-o selectă companie: „În adunarea generală a „Astrei" din Sept. 1935, ţinută la Satu-Mare, au fost aleşi următorii membrii Liviu Rebreanu, Ion Agârbleeanu, Lucian Blaga... Ion Breazu, Ion Chinezu. ... Se hotăreşte publicarea unei Antologii a prozatorilor ardeleni şi bănăţeni, în locul Antologiei

[3] *Ibidem*
[4] *Ibidem*
[5] *Ibidem*, p. **164**
[6] Ion Breazu, ***ASTRA*, Nr.6 nov/dec., pag. 21-27**
[7] Dr.G.Preda, *op.cit.*, p.123

poeţilor ardeleni, lucrare ce fusese încredinţată prof. G. Bogdan-Duică. Cu redactarea ei este încredinţat dl Ion Breazu."[8] Începând cu numirea sa oficială, prof. Dr. Iuliu Moldovan, Preşedintele Astrei, observă la o conferinţă anuală: „Desp. Cluj se află în „vădit progres" şi merită toată lauda noastră. Conferenţiarii seriei din Cluj, „Energii Ardelene": Băncilă Vasile, Bologa Valeriu, Breazu Ion, Chinezu Ion."[9]

Din revista *Transilvania* (an 67, nov.-dec. 1936, Nr. 6) aflăm gravele probleme cu care se confruntă întreaga societate românească în articolul de deschidere - *„Astra" şi revizionismul*" de I. Agârbiceanu: „În mijlocul muncii sale culturale, pentru luminarea poporului român dintre Carpaţi şl Tisa, „Astra" a rămas adânc şi dureros surprinsă de declaraţiile Ducelui Mussolini referitoare la dreptatea ce ar trebui făcută Ungariei, pe care a numit-o „marea mutilată". Era firesc ca „Astra" să înregistreze cu mai mare mâhnire decât alte organizaţii culturale şt naţionale, declaraţiile... deoarece ea lucrează de 70 de ani chiar pe teritorul pe care Ducele îl socoteşte amputat din trupul Ungariei, Ardealul, Banatul, Crişana şi Maramureşul... Activitatea „Astrei" a fost necesară în trecut pentru a contrabalansa opera de maghiarizare forţată a guvernelor ungureşti, a populaţiei compacte româneşti de pe întinsul acestui teritoriu."[10] Faptul că, în aceste condiţii extrem de vitrege şi periculoase pentru români şi entitatea statală a României, Ion Breazu s-a angajat oficial ca funcţionar al *Astrei* şi a început o imensă muncă de contracarare atât pe plan ideologic (cum voi arăta imediat), cât şi practic prin numeroasele sale vizite în teritoriu, el a ridicat conştiinţa românilor, i-a însufleţit şi organizat pentru o mai bună rezistenţă în faţa urgiei istoriei, demonstrează înaltul său patriotism. El redactează, astfel: *Necesitatea sistematizării şi intensificării propagandei în cadrele <<Astrei>>* şi iniţiază acţiuni mobilizatoare: „Serbările jubileului de 75 de ani ale <<Astrei>> au luat proporţiile unei grandioase manifestaţii naţionale. Ele au avut darul să impună din nou <<Asociaţiunea>> în rândul Instituţiunilor care susţin fiinţa şi prosperitatea noastră etnică." [11]

Neobosit, el continuă în activitatea sa zilnică şi în articolele din fiecare nou număr al *Astrei*, cum e cel de la capitolul *Îndrumări culturale* - *„Sub semnul unificării sufleteşti*": „Unitatea de program este unul din marile postulate ale ceasului de faţă, a cărui importanţă nu ştim dacă e înţeleasă pe deplin de conducătorii organizaţiilor noastre şl de toţi muncitorii în ogorul „Astrei"... Broşuri speciale vor îmbogăţi „Biblioteca poporală", conferinţe rostite de specialişti vor arăta trăsăturile care constitue farmecul specific al fizionomiei noastre etnice şl vor da îndrumări pentru recunoaşterea şi valorificarea lor."[12] Urmează, ca de obicei, o pledoarie de rară sensibilitate şi cultură umanistă pentru valorile de excepţie ale poporului român, evidenţiind cu nețărmurită dragoste existenţa unei limbi armonioase, caracterul său unitar. Pentru a susţine veridicitatea acestor afirmaţii, aduce în atenţia cititorilor săi existenţa *Atlasului Lingvstic al României,* lucrare ştiinţifică cu caracter monumental, de anvergură ce urma a fi publicată de către Muzeul Limbii Românedin Cluj. Totodată se referă şi la hărţile preluate din acest Atlas „ pe care dl Sextil Puşcariu le-a publicat în ultimul număr din Revue de Transyluanie, se poate vedea cum graiul nostru n-a cunoscut niciodată împotriutrea graniţelor."[13] Acelaşi lucru se poate susţine şi despre arta populară românească, încântătoare prin varietatea sa infinită, dar concentrată în jurul aceluiaşi nimb comun, care o face a fi recunoscută de toţi românii, din oricare parte a tinutului geografic ar proveni. În pledoariile sale, profesorul Ion Breazu se opreşte asupra lucrării scrise de Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic*, pe care o consideră a fi impregnată atât cu frumuseţi nețărmurite, cât şi cu principii corecte şi

[8] ***** *Transilvania*, anul 67, iul.-aug. 1936. Nr. 4, p. 354**
[9] ***Ibidem*, p. 393**
[10] ***Ibidem*, an 67, nov.-dec. 1936, Nr. 6, p.565**
[11] *Ibidem*, p.565
[12] *Ibidem*, **an 68, ian-febr.1937, Nr.1, p.43**
[13] *Ibidem*

profunde: „Lucian Blaga a arătat ca nimeni altul, care sunt liniile structurale ale acestei arte, atât de fericit împlinită, încât poate sta alături de cele mai strălucite dovezi de aptitudine culturală şi distincţiune sufletească a neamului nostru. Ori unde ne-am găsi deci pe întinderea pământului strămoşesc, dintr'un crâmpeiu de cântec sau dans, din liniile unul covor sau ale unei ţesături, să descifrăm accentul lor panromânesc şi, odată descoperit, să-l arătăm şi altora cu toată dragostea pe care o merită. Câte pilde de lupte eroice, împinse adesea până la jertfa supremă, nu pot fi scoase din trecutul nostru?" [14].

Oricine ar putea crede că un universitar cu profil cultural-literar ca Ion Breazu e departe de pragmantismul cotidian şi nu înţelege problematica realităţii complexe a societăţii, cu clasele ei sociale, se înşeală complet – iată unul din studiile sale, *„Astra" şi muncitorii* (nu întâmplător revista e subintitulată *Buletin de tehnică a culturii*), care demonstrează puternica sa ancorare în social-politic, elemente care sunt inseparabile pentru eminentul clujean şi continuarea ideilor marilor săi înaintaşi, pe care îi venerează mereu: „În preajma adunării generale dela Reghin (1925), Vasile Goldiş publica în coloanele acestei reviste articolul *Noul orizonturi*, în care spunea, între altele: <<Naţiunea română, reunită în patria sa firească, har Domnului, a luat calea evoluţiei spre industrializare. Muncitorimea industrială devine un stâlp al fiinţării noastre. Nu exista pentru noi până aci. A sosit ceasul s'o vedem, s'o înţelegem, s'o îmbrăţişem. În sinteză interesele agricultorilor şi ale muncitorimii sunt identice. Solidarizarea acestor două clase producătoare este singura chezăşie a fericirii noastre viitoare. Asociaţiunea o va afişa printre problemele sale. Fiindcă Asociaţiunea are să rămână scutul mulţimii celei obidite, celei nedreptăţite, să înfăşure în nemărginirea iubirii sale oceanul social fecund, nesecat în energii, al celor ce rabdă şi sufăr, de unde răsar toţi marii binefăcători ai omenirii.>>"[15]

Intensele sale călătorii prin despărţăminte sunt evocate minuţios şi cu mare dragoste de oameni şi România în informările detailate din fiecare număr. Un exemplu din numeroasele *Străbătând despărţămintele* pe care le semnează doar cu iniţialele I. B., dovadă a unei modestii exemplare: „Dăm în altă parte lista şcoalelor întemeiate în iarna aceasta. Aici ţinem să subliniem felul în care doctorul Ilea vrea să consolideze această Instituţie, atât de dragă Iui. Toate despărtămintele noastre au primit apelul d-sale de subscripţie pentru cele 11 broşuri, sortite să fie întâiele manuale, de un caracter modest, ale şcoalelor noastre ţărăneşti. Ele vor trata I. Agricultura, 2. Pomicultura, a. Creşterea oiţelor, 4. Apicultura, 5. Cooperaţia, 6. Legile şi aşezămintele ţării, 7. Morala creştină, 8. Igiena şi medicina practică, 9. Acţiunea culturală la sate, 10. Femeia satului, II. Estetica satul. (...) Despărţământul Mediaşului are în fruntea lui un conducător înzestrat cu aceeaşi patimă a înfăptuirilor. S'a mai vorbit în paginile revistei noastre de vieaţa nouă care a luat'o acest despărţământ de când e condus de dl Constantin Muşlea, directorul filialei băncii „Albina", din localitate. ... O şcoală ţărănească pentru femei a fost organizată în acest an cu un rezultat care a umplut de entusiasm pentru această instituţie nu numai pe elevele care au participat la ea, ci şi pe profesori, cei mai mulţi învăţători şi medici. În comuna apropiată Dârlos, va fi de asemenea organizată o astfel de şcoală. Descinderile pe sate sunt împreunate cu spectacole de teatru popular; ele iau proporţiile unor adevărate turnee."[16]

Din *Transilvania* aflăm din articolul jubiliar - *De „ziua Astrei". Tâlcul zilei* – o parte din greutăţile pe care le întâmpină membrii *Astrei* şi de care profesorul universitar Ion Breazu nu s-a plâns niciodată : „Când conducerea bătrânei şi vrednicei noastre Asociaţiuni pentru literatura română şi cultura poporului român s'a gândit să facă din a doua zi de Rusalii „ziua Astrei", de bună seamă că a avut în vedere tâlcul adânc, pe care Biserica îl atribue acestei sărbători. (...) Ei bine, cu toate că toţi aceşti preşedinţi sunt (...) încărcati de treburi, ocupând

[14] *Ibidem,* p.45
[15] ***Ibidem*, an 68, mar-apr. 1937, Nr. 2, pag. 98**
[16] *Ibidem,* p.132-133

cu toţii importante funcţiuni sociale, cu toate că „Astra" nu le acordă jetoane de prezenţă, ba nu le restitue nici măcar cheltuelile de tren, peste 50 din ei au dat ascultare chemării conducătorului Asociaţiunii."[17]

În continuare, găsim un pasaj datorat, din nou, spiritului de observaţie ridicat la o sinteză obiectiv istorică: „Gheorghe Bariţiu a afirmat la adunarea generală a „Astrei" din 1892, că din 1848 şi până la acea dată Românii din Ardeal şi Banat au jertfit nu mai puţin de treizeci de milioane pentru susţinerea acestor Instituţii - sumă considerabilă pentru acele vremuri. (subl. n.) Şi totuşi ei mai găseau în fundul pungii câţiva gologani pentru a ajuta opera culturală a „Astrei". Am uitat aproape cu totul gestul daniei pentru binele obştesc - acesta e durerosul adevăr care trebue rostit în auzul tuturor. Apetiturile de îmbogăţire au crescut în aşa măsură încât nici câştigurile cele mai fabuloase nu le pot satisface. In iureşul acesta sălbatec după acapararea de bunuri materiale dania este o floare rară şi plăpândă, care creşte mai de grabă în grădina celor săraci şi a copiilor de pe băncile şcoalei decât a bogaţilor. Puţinele noastre monumente publice sunt ridicate sau de cătră stat sau din contribuţia modestă a tineretului şcolar. Donaţiunile sunt atât de rare şi de neobişnuite, încât cei care le fac sunt priviţi cu îngrijorare de opinia publică. De aceea ajutoarele pe care le acordă astăzi „Astra" sunt eu totul neînsemnate faţă de bursele de dinainte de răsboiu, când atâţia tineri şi-au făcut o carieră din sprijinul ei. Şi cum statul însuşi, din prea generos cum era odată, a devenit extrem de sgârcit, vom ajunge nu peste mult ca tinerii săraci şi merituoşi să nu mai poată pătrunde în institutele înalte de învăţământ, nici în măsura în care nu pătruns înainte de Unire, susţinuţi din bursele fundaţiunilor bisericeşti şi ale *Astrei*. Cartelele superioare vor rămânea atunci la dispoziţia celor bogaţi, care, durere, în mare parte nici măcar Români nu sunt."[18] E momentul să remarcăm, din nefericire pentru România actuală, o uimitoare valabilitate, până în detaliu, şi azi, ca şi atunci.

Ca nimeni altul, nu numai în Transilvania, profesorul Ion Breazu a fost cel care a ţiunut trează tradiţia ardeleană a marilor înaintaşi şi contemporani prin această muncă titanică de documentare şi redactare, ştiind, din cultura greco-romană a generaţiei sale că elogiul şi omagiul viu al strămoşilor şi marilor contemporani este flacăra puternică ce întreţine un mare popor împreună.

Dar există şi unele „lovituri" în acele vremuri de restrişte, cum ar fi în 1939, pe care le aflăm la „Adunarea generală, ce se va ţine sub înaltul patronaj al Maiestăţii Sale Regele Carol al II-lea, în Cluj, în zilele de 9—11 Septemvrie 1939 (...)2.Secţia literară. În cursul anului membrii Secţiei nu au ţinut şedinţe, nefiind probleme de discutat privitoare la Secţie. Dl I. Breazu avea în pregătire voi. II. din Prozatorii ardeleni, dar nu s'a putut ajunge la editarea lui fiindcă primul volum se desface greu şi din încasările după acesta urma să se suporte cheltuiala cu tipărirea celui de al doilea.Dnii I. Agârbiceanu, I. Breazu şi I. Chinezu, la invitarea unor despărţăminte ale „Astrei" au ţinut conferinţe în mai multe centre din Ardeal."[19] Iată cum cartea nu se mai vinde, oamenii au alte griji: simt că se află în preajma unei noi conflagraţii în Europa şi întreaga lume.

Şi totuşi, membrii *Astrei* clujene, printre care şi neobositul Ion Breazu, „nu se predau", ca *Garda Imperială* personală a lui Napoleon şi organizează nu una, ci două mari expoziţii, cu ecouri puternice în toată ţara: „*Din activitatea „Astrei"' culturale. Doua expoziţii ale „Astrei" la Cluj. Adunarea generală din acest an a „Astrei", convocată la Cluj pentru zilele de 9, 10 şi 11 Septemvrie, ar fi fost fără îndoială o culme în lungul şir de manifestaţii şi serbări naţionale, cu care Asociaţiunea a împodobit istoria din ultimii optzeci de ani ai Ardealului. De proporţiile ei grandioase şi-au dat seama nu numai cei ce, în frunte*

[17] ***Ibidem*, an 68, mai-iun. 1937, Nr. 3, p.149-152**
[18] *Ibidem*, p.154
[19] *Ibidem*, iul.-aug., Nr. 4, pag. 212-213

cu dl Dr. Iuliu Haţieganu, preşedintele despărţământului Cluj, lucrau de mai bine de o jumătate de an la organizarea ei, ci întreagă obştea românească." [20]

Factotumul Ion Breazu este elogiat, pe măsură, în rândurile aceluiași număr: *Despre expozitia organizată de I Breazu* (pag. 330) și în cel anterior pentru întreaga sa activitate, Nr.4 - *Despre activitatea de secretar propagandist a lui Ion Breaz la Astra".*[21]

În anul următor apare *Legea serviciului Social*, care schimbă din temelii activitatea *Astrei*, ceea ce îl determină, bineînțeles, pe Ion Breazu, sufletul ei, să studieze noile condiții și să prezinte tuturor un studiu aplicat și pertinent, *Din activitatea „Astrei" culturale. Conferinţa preşedinţilor de despartă minte şi secţiuni ai „Astrei"* în care acesta evidențiază importanța pe care *Legea Serviciului Social* o are în susținerea și dezvoltarea Asociațiunii: „Ea a avut o seamă de repercusiuni, atât asupra programului de muncă, cât şi asupra organizării instituţiunii noastre. Suspendarea acestei importante reforme a impus deci o luare de contact între conducerea centrală a Asociaţiunii şi organele ei externe, pentru a se vedea măsurile ce trebuesc luate, pentru ca munca pe teren să nu fie prin nimic stânjenită. Faptul apoi că adunarea generală dela Cluj a fost amânată (cea dela Sibiu a fost pur administrativă) a lipsit pe slujitorii devotaţi ai „Astrei" de aceea convenire anuală care hrăneşte entuziasmul, oţeleşte puterile şi îmbogăţeşte cunoştinţele cu iniţiative din alte despărţăminte. Vremurile neasemuit de grele prin care trece neamul nostru impuneau şi ele o dinamizare a tuturor ostaşilor din armata idealistă a „Astrei". Poruncile ei: lupta jertfitoare pentru luminarea mulţimilor, pentru solidaritatea naţională şi pentru păstrarea şi îmbogăţirea patrimoniului etnic, au devenit de o tragică actualitate." [22]

Dar nu numai atât, profesorul Ion Breazu, clujean cu trup și suflet, prezintă la capitolul *Cronici*, tot în acele vremuri extrem de grele (1946) pentru statul și poporul român, un studiu care să-i mai „încălzească" inimile și să-l îmbărbăteze, *Reconstituirea vieţii intelectuale româneşti a Clujului:* „A trecut un an de când revista noastră n'a mai putut apărea. Viața intelectuală a Ardealului a înregistrat, în acest răstimp, momente, pe care cronicarul obiectiv nu poate să le treacă cu vederea. Firește, nu este timpul să se facă o prezentare amplă și critică a lor. Dar menţiunea cel puțin a unora din aspectele lor este necesară, la această răscruce a vieţii noastre naţionale. Cel mai de seamă eveniment al anului este de bună seamă reconstituirea vieţii intelectuale româneşti a Clujului. Suntem departe încă de ceea ce am avut în 1940, în acest oraş. Dar energia spiritualităţii româneşti se resimte puternic în el, crescută chiar în unele sectoare."[23]

Continuă cu anii de pribegie la Sibiu, notând că numărul mare de publicații, conferințele, cursurile, manifestările publice care au fost în continuare organizate de către Universitatea clujeana, în ciuda supravegherii și a amenințărilor regimului politic atestă implicarea ei activă, frenetică: „In tot răstimpul celor 5 ani de refugiu, Universitatea s'a bucurat de simpatia şi sprijinul populaţiei româneşti nu numai din Sibiu şi Timişoara, ci din întregul Ardeal. Putem spune că abia acum s'a văzut cât de mult ține Ardealul la Universitatea sa şi cât de indentificat este ea cu destinele lui. ... Ei s'au reîntors deci la Cluj cu cele mai plăcute amintiri, cu sufletul întărit de balsamul solidarităţii frăţeşti în vremuri de restriște şi cu mâinile pline de roade. întoarcerea s'a făcut însă de abia în vara anului 1945, iar cursurile au început, în parte numai, la 15 Februarie 1946".[24] În același articol se exprimă satisfacția redeschiderii în anul 1946 a porților universității pentru un număr mare de studenți, un număr record, aproape 6000 de tineri au făcut ca sălile în care se susțineau cursuri, conferințe, seminarii, laboratoarele să fie neîncăpătoare. Ion Breazu se arată entuziast, întrucât orașul se

[20] *Ibidem,* sept.-dec. 1939. Nr. 5-6,pag. 324
[21] *Ibidem,* p.223
[22] *Ibidem,* **ian.-apr. 1940, Nr. 1-2, pag. 37**
[23] *Ibidem,* **an 77, ian.-apr. 1946 Nr. 1, pag. 55**
[24] *Ibidem,* p.56

primenește, iar regimul hortist este, în sfârșit, și în ciuada eforturilor sale maxime d esupraviețuire, învins.

În concluzie, profesorul Ion Breazu este o luminoasa figură cărturească a Ardealului și României, care a depus o muncă titanică pentru binele tuturor românilor și a iubitei sale patrii, elocventă îndeosebi în rândul „luptătorilor ASTREI", cum se numește el cu tipica sa rară modestie.

BIBLIOGRAPHY

1. Breazu, Ion, *Literatura Transilvaniei*, Editura Casa Școalelor, 1944
2. Breazu, Ion, *Lupta românilor din Transilvania pentru limbă*, Tipografia „Cartea Românească din Cluj" Sibiu, 1943
3. Breazu, Ion, *Viața literară românească în Ardealul de după unire,* „Minerva" Institut de literatură și tipografie, Cluj 1934
4. Băncilă, Vasile, *Semnificația Ardealului*, în *„Gând românesc",* an. VII, 1939, nr. 7-9
5. Chinezu, Ion, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană,* Editura Revistei Societatea de Mâine, 1930
6. Chinezu, Ion, *Două decenii de viață literară românească* (1919-1939) în *Gând românesc*, an. VII (1939), nr. 7-9, septembrie
7. Constantinescu, Pompiliu, *Literatura Ardealului, Scrieri*, Editura Minerva, 1972
8. Constantinescu, Pompiliu, *O nouă imagine a Ardealului creator* (1943), în *Scrieri. Manifestul Cercului literar de la Sibiu*, apărut, inițial, în ziarul *Viața* (13 mai 1943)
9. Pamfil, Matei, ASTRA, Asociațiunea Transilvană pentru Literatura Română și Cultura Poporului Român, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986
10. Mureșanu, I., Ardealul, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca
11. Popa, Mircea, Lucian Blaga și contemporanii săi, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007
12. Popa, Mircea, Transilvania și Marea Unire, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2019
13. Dr. Preda, G., *Activitatea ASTREI în 25 ani dela Unire ,* Sibiu, Editura Astra, 1944
14. *** Fondul Revistei TRANSILVANIA, https://www.bcucluj.ro/, Biblioteca digitala

HYPOSTASISES OF DEMONISM IN EMIL BOTTA'S LITERARY WORK

Simina Ana Pop
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Center

Abstract:Demonstrating great authenticity in developing his writing matrix, Emil Botta is best know for the unique manner of approching ontological experiences filtering them through personal strainers and restoring them in skillful literary forms. This paper focuses on the original approch of demonic as an esthetic value, an approch that activates uncharted hypostasises of macabre essences. In his writings, the demon assumes intriguing postures, but never takes on a fully conventional form, being mostly used as an instrument, as stage props always at the disposal of the demiurg to mould it as the creative drive asks for.

Keywords: demonic, postures, instrument, esthetics, mask.

Emil Botta (1911 – 1977) aduce pe scena literaturii interbelice un stil scriitoricesc unic, rezultatul unei profunde sensibilităti, dar și o perspectivă existențială ce depășește mecanismele obișnuite ale ființei. Zona sa de acțiune introspectivă este cea dintre o realitate cutreierată de atracția transcendenței și lumea visului, călătoria sa parcurgând sinuoasele poteci ale căutări de sine, dincolo de granițele perisabilei condiții umană. Asumându-și creativ izvoarele estetice ale vremii, privind ontologicul prin prisma expresionismului și a indicatorilor lui metafizici, dar și preocupat de a suprinde autentic formele conștiinței umane aflate în diverse tribulații de ordin social și nu numai, Emil Botta surprinde în mica moștenire literară, neliniștile cauzate de sentimentul experimentării vieții, ajungând astfel chiar până la hotarele misticului.

Cunoscut mai mult în ipostaza de actor, profesie pe care o practică cu vădit talent, Emil Botta a distilat în lirica și proza sa, propria experință existențială devenind scriitorul-actor, capabil să exprime literar neliniștea lăuntrică, căutarea și declinul, literatura sa căpătând ireductibil formele unor monologuri interioare specifice actorului, dublate de rafinamentul poetului în construcția versului.

Nu foarte productiv literar, opera sa limitându-se la 4 volume de lirică, unul de proză și câteva eseuri, Botta cultivă o perspectivă unică asupra sacrului, care se lasă greu revelat ontologic, o perspectivă de sorginte neoromantică[1].

Deși G. Călinescu catalogheză univesul emilbottanian „o fantezie care amestecă lirismul […] cu badinajul"[2], unicitatea emilbottanian nu se rezumă la purgatorii tragice, deformări macabre, umor negru sau după cum crede Petru Comarnescu[3], la reinterpretări contemporane ale elementelor folclorice românești. Opera lui Botta surprinde și prin

[1] Dinu Pillat îl definește pe Emil Botta ca fiind un *neoromantic* în studiul *Neoromanticul Emil Botta*, în *Contemporanul*, nr. 22, 3 iunie 1966, pag. 3
[2] George Călinescu, *Istoria Literaturii Române*. Ed. Minerva, București, 1988. Pag. 904
[3] Petru Comarnescu, *Folclor și universalitate în arta poetică a lui Emil Botta*. În vol. Emil Botta, Ed. Eminescu, București 1986, pag. 158-175

revelarea unui filon de imagini felurite, sucite, modelate și transformate pentru a răspunde nevoii imperative de a exprima perenitatea, goliciunea și chiar sterilitatea existenței.

Aceeași viziune originală o observăm și în interacțiunea lirică și epică a scriitorului cu demonicul, cu ipostazele, trăirile și atitudinile generate de această categorie estetică. În opera sa demonii devin pe rând metamorfoze ale eului (*Remember, Domnul Amăraciune,*), instrumente sau decoruri, ținte ale bagatelizări personale (*Portret, Terra Incognida*) pentru ca apoi să revină la compoziția deja convențională de mesageri ai efemerului.

Ieșirea din profan și conexiunea la o sacralitate dualistă este și subiectul eseului sugestiv intitulat „*Înger și demon*", eseu în care Emil Botta își expune limpede convingerile estetice, integrându-le cu îndemânare într-un bruion filosofic: „*Dar după cum învinuim demonul că există, să condamnăm și trista veleitate, aspirația dureroasă de a fi, a îngerului. Să admitem demonul și îngerul doar în stare de esență, de principiu, dualismul maniheian al binelui și al răului; dar să nu le îngăduim ipostazele și chipul, să nu tolerăm nici rânjetul diavolului, nici diamantinul surâs al îngerului.*"[4]

Este evidentă poziția poetului, demonicul fiind prezent, după cum vom detalia în ceea ce urmează doar sub aspect de principiu, de chintesență, de greutate pusă pe tasul balanței pentru ca, laolată cu divinul, să echilibreze existanța universală. Invocat de Botta în calitate de „titular" al credinței maniheismului, Răul este un principiu primordial, aflat într-un echilibru fără sfârșit cu Binele, putând astfel discuta despre un dualism fundamental ontologic, două măști interschimbabile, două elecubrații crescute pe același chip.

Poetul Emil Botta a debutat în 1937 cu volumul de poezii *Întunecatul April* volum care îi asigura unicitate în peisajul literar interbelic românesc nu numai datorită măiestriei versului scris, dar și datorită iscusitei întrebunțări a umorului, a ironiei, ca instrument cu care se încearcă eliberarea de spaime personale cum ar fi moartea, neantul sau trecerea timpului. Mereu la granița dintre proiecție onirică și meditație pesimistă, lirica lui Botta este greu de deslușit, proiecțiile luând dimesiuni imprevizibile, șocante, diforme, deseori burlești.

Din cele 4 volume de poezie, volumul de debut *Întunecatul April* oferă cea mai deslușită viziune a poetului asupra demonicului, dându-ne seama încă din titlu că avem închise între paginile cărții himere întunecate și trăiri funebre care copleșesc primăvara existenței.

Ca moment de desfășurare, demonicul este favorizat de întuneric, de noapte, iar în lirica emilbottană eul pare a se simți mai confortabil sub auspiciile nopții, interval propoce de instalare a macabrului, moment al reverie descătușate, acesta optând aproape exclusiv în poeziile sale pentru întuneric în defavoarea luminii: „*Iată ora metamorfozelor:/ Îmbrăca-voi ale nopții straie,/Un opac în opacitate*" (Apoteoză). Eul este contopit cu întuneric, devine el însuși noapte, accesând resorturi interioare personale și universale, oculte, prohibite neinițiaților. Întunericul este o păvază, un camuflaj al individualității sfâșiate de drame existențiale, pe când lumina capătă dimensiuni nimicitoare, descoperând în toată imensitatea lor supliciul, mâhnirea și chiar nostalgia unui eu expus total.

Opțiunea pentru întuneric, pentru noaptea care adăpostește tristețea, singurătatea, grotescul, vine la Botta și din mitologia greacă, cum probabil se explică și predilecția unor curente literare moderne spre lirica nocturnă. În mitologia greacă, noaptea era Nyx, fiica Haosului, dar și mama lui Uranos (cerul) și a Gaiei (pământul). În sprijinul acestei afirmații vine poezia *Alegorie* unde „*unul în brațele altuia dormeau/pământ și cer înfrățiți*", teluricul și celestul devenind constituenți existențiali.

Nyx este și obârșia maternă a somnului, dar și a morții cu tot ceea ce implică acestea (vise, spaimelor, înșelăciunii, macabru etc). Astfel noapte dispar granițele dintre real și

[4] Emil Botta, *Înger și demon*, în Scrieri, vol. III, Ed. Minerva, București, 1987, pag. 275

imaginar, topindu-se constângeri şi încorsetări de ordin ontologic, sunt posibile experienenţe capitale ale fiinţei şi felurite manifestări demonice.

La Emil Botta demonicul împrumută esenţe din profunda afinitate a sciitorului pentru mitologia poporului românesc, pentru misticul spaţiului nostru. Cel mai neobişnuit împrumut întrebuinţat de poet este din substanţa **strigoiul** (împrumut pe care îl găsim şi la Bacovia), nişte creaturi mitice care provin din mitologia poporului dac. Legenda strigoilor dacici îşi pierde din conţinutul iniţial. În mitologia dacică strigoii erau spiritele celor morţi, cei care nu erau demni să intre în Împărăţia lui Zamolxis, din felurite pricini, devenind reprezentanţi ai Răului. Aceste prezenţe au fost ulterior adoptate de către poporul român care i-a construit ca fiind avatarurile unui demonic însetate de sânge, cu abilitatea de a se metamorfoza, dar şi de a controla umanul vulnerabil.

Arogarea substanţei demonice cu scopul de a păcăli moartea, de a amăgi dispariţia în efemeritatea şi a diminua efectele interioare şi exterioare ale acesteia asupra eului, este ipostaziată în poeziile *Remember* şi *Domnul Amărăciune* (*Ceai*[5]), atitudinea fiind consecventă, regăsind-o sporadic şi în alte produse lirice din volumul de debut.

În poezia *Remember*, cochetând cu postura unui galant strigoi, aparent preluând raportul acestuia cu moartea şi folosindu-se de acesta pentru a potoli incertitudinea perisabilităţii, poetul redimensionează epozeul demonicului în lirica românească, construind un soi de posibil-strigoi, unul capabil să se ridice deasupra statusului de uman alterabil şi sub cel de demonic ostil, devenind mai mult decât o existenţă între viaţă şi moarte: „*E posibil, e posibil oare să nu pot muri, /să-ti aud vocea suind treapta noptii, şi suind in zi, /să mă ridic din pat ca o stafie,ca marinarul de veghe."* Aceastăredimensionare a trăiri ontologice, această devenire ezoterică, macabră este posibilă doar în plan oniric *„să te zăresc în somn de la o mie de leghe*?", Emil Botta strecurând cu iscusinţă precizarea că somnul este luntre spre imposibil.

Răspunsul la cazna neiniţiatului vine de la obiectul afecţiunii lirice, iubita, care nu doar confirmă posibilitatea existenţei demonice, dar şi admite că substanţa ei este una similară cu acesta: *„Da, e posibil, întunecatul meu iubit, /să mă auzi cîntînd chiar cînd voi fi murit"*. Ba mai mult, femeia probează această existenţă ca fiind una dezirabilă, plină de satisfacţii, asemenea unei strigoiaice veritabile: *să mă vezi aieve în cereasca oglindă, /şi în părul meu stele să se stingă si să se aprindă."*

Substanţa iubitei demonice este încă din primele versuri observată de eul liric, numind-o *întunecată*, o autentică caracteristică a obscurului: „*Ce departe esti,întunecata mea iubită, /prin peretii odăii te văd ca prin sită."* Întunericul celor doi iubiţi din poezia Remeber nu se referă la intervalul nopţii, la perioada de timp dintre apusul şi răsăritul soarelul, ci la esenţa demonică a celor doi, esenţă necesară pentru a dobândi statutul de strigoi şi prin devenire, să învingă efemeritatea, nefiinţă în fiinţă.

Nu doar întunericul este asumat de iubita prosopopee a inevitabilei morţi în devenirea ei demonică, ci şi abilităţile de ispitire, seducere şi atragere a victimei, capacităţi deţinute de strigoaica mitică. Asemenea cântecului ademenitor al sirenelor din mitologiile antice, iubitul simte atracţia, momirea spre dimensiunea ezoterică „*te-aud chemându-mă ca din altă planetă*„ (Remember). Interacţiunea cu sacrul considerat macabru nu este agresivă sau agasantă, femeia continuând paşnică, chiar duioasă, expunerea unui demonic aparent docil şi tentant, dar totuşi străbătut de aceleaşi dureri tragice cu care se confruntă existenţa umană: „ *Dar să nu te superi dacă sărutul meu va fi rece,/ dacă dragostea mea ca un frig o să te sece, / dacă îmbrătisarea mea te va face să suferi/ aducîndu-ti aminte, nu, să nu te superi."(Remember).*

[5] In volumul de debut din 1937 poezia s-a numit *Ceai*.

Dacă în poezia *Remember* strigoiul este o condiție asumată de iubită, iar eul liric este doar un spectator tentat, un scrutător al ezotericului, în *Domnul Amăraciune,* eul este prezența nefirească, iar iubita element de recuzită în ritualul regizat de poetul-actor.

Construită sub forma unui dialog poetic, alternându-se întrebările cu răspunsurile, poemul este imaginea în oglindă a mai înainte discutate *Remember*. Probabil nu întâmplător sunt pozitionate una după cealaltă în volumul *Întunecatul April*. Dacă Remember este construită din perspectiva unui posibil-strigoi încă neinițiat, *Domnul Amărăciune* surprinde ipostaza unui grațios eu liric metamorfozat într-un patetic strigoi, prezență care se face simțită natural, fără pompoase note demonice, poezia devenind o remarcabilă lecție de disciplinare a angoasei cauzate de inevitabilitatea thanatosului.

Revenirea nefirească printre cei vii a eului-strigoi nu este cauzator de anxietăți, probabil pentru că eul este conștient de contextul oniric, poemul având și evidente momente de ironie. Nici iubita nu pare speriată de revenirea celui pe care îl știa mort, dar nici strigoiul nu vine cu acțiuni ostile împotriva celor vii ci abordează o atitudine inedită pentru a ipostazia strigoiului, aceea de organizator al ritualului propriei mormântări, strigoiul devenind chiar ridicol în inițiativă: *„E gata ceaiul? Toți au venit? Totul e gata? […] Dă-mi pălăria, bastonul, masca, dă-mi și mănușile, /e cam târziu și de-am să plec, cerniți oglinzile, închideți ușile."* Indicațiile scenice ale eului-strigoi au resorturi în tradiția popular românească, unde parte a ritualului de priveghere a celui mort cu trupul este acoperirea oglinzilor, pentru a împiedica sufletul să se vadă pe sine și să conștientizeze că nu mai este legat trup. Conștietizare ar determina sufletul să rămână legat de lumea celor vii, dincolo de oniric, această legătură producând condiții prielnice devenirii demonice sub formă de strigoi. Închiderea ușilor este din nou parte din ritualul tradițional de înmormântare, având același scop ocrotitor a celor rămași în urmă.

Momentul surprins în imaginea onirică de ansamblu a poemului pare cel imediat după moartea fizică, cele câteva zile dintre desprinderea esenței de trup și momentul îngropăciunii : „*Cu o maramă acoperă iute groapa, lopata*", mormântul fiind de abia pregătită. *Domnul Amăraciune*, o destoinică personificarea a Thanatosului, este ghidul spre dimensiunea ezoterică, care nici nu mai pare atât de înfricoșătoare, iar nelămuririle umanului sunt imediat clarificate: *Dar te întreb, iubitul meu, ce ai la frunte? /Amărăciunea m-a luat de mână și m-a condus peste o punte. /Dar te observ, iubitul meu, ce palid ești. /Amărăciune, urând viața, mi-a spus în șoaptă: /"Să te fereşti..."*.

Analizând *Domnul Amărăciune* din perspectiva unei conștiințe amenințate de asediul necunoscutului, Mircea Iorgulescu admite atributele macabre ale unui eu ușor melancolic susținând că „poetul adoptă o poză de gentleman strigoi, dar masca sepulcrală, purtată cu mare fast și eleganță, e trasă din când în când de-o parte, cu o mișcare rapidă însoțită de o clipire complice; înțelegem că atitudinea morbidă este o afectare. Întreg ceremonialul susținut de o mare frenezie imaginativă, se desfășoară într-o atmosferă de ironie macabră, efectul poetic fiind extraordinar..." [6]

Este important de menționat faptul că ipostaza strigoiului în cele două poezii analizate până în acest moment demostrează că acesta nu este altceva decât un instrument, uneori unul chiar derizoriu, alături de multe altele folosite de poet. Alte anxietăți are poetul, iar demonismul nu este unul dintre ele. El nu devine copleșitor, nu subjugă și nu se transformă în posturi ale demonului clasic, păstrând deocamdată substanța malefică în forme blânde, chiar burlești, la nivelul manifestărilor onirice.

Dar observăm în poezia emilbottană o amplificare a atitudinii ridiculizante în interacțiunea cu forme de demonic. În *Portret*, apare iar strigoiul, la fel de familiar și personal ca și cei de până acum. Prezența este din nou una nocturnă, situată la limita dintre vis și

[6] Mircea Iorgulescu. *Emil Botta: Versuri*. În revista România Literară, nr 12, 1971

dorință. De această dată poezia este marcată de nostalgie, străbătută de subtil burlesc. Moartea este iarăși o prezență apăsătoare, demonică, iar strigoiul este un element de recuzită folosit pentru a încerca armonizarea între existența cotidiană și cea lăuntrică, pentru a astâmpăra neliniști și insatisfacții.

Prezența tatălui poetului în substanță demonică este una caricaturală, caraghioasă și dezamăgitoare pentru poet: *„Cum ai ajuns aici dintr-o noapte fără hotare?/ N-ai găsit pe acolo un ac și un fir de ață / ca să-ți coși haina și desfundatele buzunare?”* Decepția continuă cu conturarea născocitei paiațe-strigoi ca rudimentar reprezentant al macabrului, al grotescului și nesatisfăcătoare soluție de a trișa ontologicul: „*Subterani, de ce i-ați ros ghetele? /De ce i-ai spart sticla ochelarilor, tu argilă?”*

Strigoi în planul oniric, fără o întrupare, o înființare adecvată, moroiul capătă proporții de artefactum, de contrafăcut, nereușind să își împlinească scopul, să provoace aprehensiune: *o, ce mare te-ai făcut, /ți-a crescut barba imensă, /de nu-mi spuneai Emil, nu te-aș fi cunoscut. /Și mâinile tale sunt pline de pământ, de ceață...*

Poezia *Portret* marchează o direcție originală în ipostazierea demonicului în lirica română. Dacă în basmele și poveștile lui Ion Creangă (1837-1889) demonicul este ridiculizat devenind un dușman caraghios prin acțiune și prezență, ușor de păcălit și manevrat, în lirica lui Botta aceași atitudine este construită grav, profund. Dacă la Creangă diavolul era un personaj întrupat, o prezență irefutabilă în economia textului, la Emil Botta demonicul este o idee, una ridicolă prin esență, un produs al oniricului, nesatisfăcător și ineficient în soluționarea alienării, a disputei cu un inevitabil final: „*Doar prin somnul meu Cel Rău nu aducea/ nici spaimă, nici urgie, nici aprigă nea*.” (**Nuanțe**)

Volumul *Pe-o gură de rai* publicat în 1943 schimbă ușor direcția liricii emilbottane, „contopirea între om și cosmos, între individ și lume se săvârșește mai deplin, parcă sub călăuza duhului folcloric românesc, prezent nu numai în limbaj și imaginație, dar constituind însăși viziunea.[7] Această nouă direcție este sugerată încă din titlul volumului, *Pe-o gură de rai* fiind al doilea vers din balada populară românească Miorița, un poem folcloric răspândit în peste 1400 de variante peste tot în Românei. Întoarcerea la lada de zestre proprie poporului român este pentru Emil Botta întoarcerea la surse romantice, la cristalizarea viziunilor ontologice și dobândirea unei lucidități de ordin metafizic cu resorturi în fantasmagoria folclorului românesc.

Atutidinea de restructurare a consistenței lirice, într-o direcție dezapreciată de unii critici care consideră volumul o repliere nefericită, o observăm și în ipostazierea demonicului, acesta recuperându-și parțial din atributele diavolului clasic, luând forme clar conturate, dar unele continuând să conțină note de burlesc.

În poezia **Brumariul,** pricolicii , care în mitologia românească, sunt duhuri rele, deveniri ale umanului după moarte, luând înfățișarea unor animale, împart durerea alterității cu eul liric: „*Și pricolicii cu statul de-o palmă/ inima-mi seacă: alei-au, alei-au!/ Da, prin codrul cel veșted treceau/ țipând pricolicii cu statul de-o palmă.*” Iar Undine își revendică rolul din mitologia universală în poemul **Scut**, seducând prin cântec, căutând desăvârșirea cu patosul unui poet al efemerului:„ *Cu graiuri nebune mă cheamă,/ în lunci, cântătoare Undine. Și când să le ajung, Piază rea/ mă trage la dânsa: la mine, la mine!*”.

Deloc derizorie este imaginea Necuratului din poezia **Aduse de noapte,** undepoetul pare că ar fi accesat date primordiale ale structurii interioare demonice: „*S-a întors,/ și demon văzui, /un cetățean al iadului,/ o, coarne căprii,/ - un Spân, un Iago văzui, /sărutând ale cerului cununii,/ privindu-mă rău, învăluindu-mă/ cu ardoarea lui.”*

---

[7] Petru Comarnescu, *Moarte și transfigurație în poezia d-lui Emil Botta*. În vol. Emil Botta, Ed. Eminescu, București 1986, pag. 144

Demonicul emilbottan se confundă adeseori cu moartea, fiind pus în scenă pentru a augumenta angoasa: „ *Mă încearcă un demon/ la căderea serii; cugete, fii liniştit,/ cugete, fii împietrit/ la căderea serii*." (**În munți**) . Natura devine prosopopee, florile luând dimensiuni demonice, mesageri ale perisabilității, „*demonica natură ascunsă a florilor*" (**Pe o gravură de Munch**), „ *macii haotici [...] nu erau oaspeți de rând, ci apocalipticii nopții feciori*" (**Aduse de noapte**) iar toamna, anotimp al thanatosului, este analog demonului „*Departe de mine,/ demon al lucrurilor străpunse de toamnă.*"(**Ispitele**)

O revenire la cutumele burlești din *Întunecatul April* constatăm în abordarea lirică a demonicului în poemul **Pandaemonium,** unde „personajul" este însuși demonul**.** Titlul poemului ne revelează că poeziei este un manifest, o expertiză asupra tuturor demonilor. Nu întâmplător acesta este și numele capitalei Iadului în opera literară *Paradisul pierdut* a lui John Milton.

Demonul Asmodeu, unul dintre cei 7 prinți ai Iadului, demonul desfrânării fizice în defavoarea iubirii transcendentale, nu este luat foarte în serios de către eul liric, conduita inițială a poetului fiind una de admonestație la adresa demonul nedrept care brutalizează pădurea binefăcătoare: „*Bate Asmodeu pădurea/şi parcă bate moşia lui".*

Dar apoi atitudinea se schimbă, poetul linguşind demonul asemenea unui veritabil Ivan Turbincă, mituindu-l cu cina pregătită în cinstea lui ("*ți-oi da chitre și foi de pelin;/ ci vino demone, să benchetuim/ că masa e pusă și vin ars e din plin*") și măgulindu-l cu apelativul „domn".

Scopul poetului complice la „ciubucul" demonicului este diversiunea, distragerea demonului Asmodeu de la scopul propriei realități și anume distrugerea, descompunerea iubirii, și chiar a existenței: „*Asmodeu, te abate din cale...[...] De ale prinşilor vinete umbre,/de ochi sticloşi, de buze livide,/mi-e milă.*

Adrian Botez face o paralelă inegală, dar rezonabilă între demonul Luceafăr a lui Mihai Eminescu și Asmodeu, demonul lui Emil Botta. "La vederea lui Asmodeu *a pălit măritul curcubeu*. De ce, oare, cedează (aparent!) atât de uşor poetul-Orfeu, în faţa demonului antiiubirii? Pentru că el cunoaşte puterile mistice ale demonului anti-iubire, puteri pe care le văzuse şi cunoscuse şi Emineascu, dar ale unui demon ceva mai de soi – însuşi Lucifer. Dar Asmodeu este un impostor, care vrea să pară a fi Lucifer, prin purtarea: *O, poartă luceafăr la inelare/şi, pe umăr, ca o scul*ă *de preţ, poartă luna* […] Dacă Eminescu, însă, se ocupă de mântuirea lui Lucifer prin iubire, Emil Botta îl corupe, cu vinars, cu "foc de/din vin", să devină…*mire de cucută*. Nu îndestulă este otrava demoniacă, poetul o sporeşte până la cucută"[8]

Dacă în volumul *Întunecatul April* observăm că demonicul este o esență, o atitudine, un element de recuzită în economia oniricului nețărmurit, invocat cu unicul scop de a-i folosi apanajul, în *Pe-o gură de rai* identificăm o construcție mai cooerentă, chiar convențională a demonicului, fasonând o ipostază culpabilă, amplificând metehne care-l fac responsabil de destrămarea, de sucumbare sau chiar de anxietatea delirantă.

Un *Un dor fără saţiu* apare la aproape 30 de ani după volumul *Pe-o gură de rai*, în anul 1976 la Bucuresti și este reeditat in 1978, cu completarile aduse chiar de Emil Botta cu puțin timp înaintea trecerii în neființă în 24 iulie 1977.

În comparație cu volumele precedente, *Pe-o gură de rai* și *Vineri*, volum *Un dor fără saţiu* este dovada reluării coerente a viziunii originale din primul volum al poetului. Poezia fără saţiu propune imagini aflate sub semnul reveriei, cu inserții din folclor românesc și ipostaze inedite ale ontologicului, himerice, demonice sau antropomorfizate.

[8] Adrian Botez. *Emil Botta- închinător înfrânt eminescului...? – Arheii emilbottieni*. Ed. Rafet, Râmnicul Sărat,2015, pag. 163

Opțiunea pentru folclorul ezoteric, pentru decântece, bocete, balade (*Pietrele scrise, Ar fi baladă, Ca un strigăt* etc.), și chiar jocuri de copii, înfruntarea prozaicului și a fabulației o întâlnim frecvent în poemele volumului. În poezia **Pădurencele**, Emil Botta grefează pe mitul acestor prezențe enigmatice, cu conotații ambivalente, dimensiuni nonconformiste, adjoncțiuni ontice, cu pestrițe note ludice: *"În iederă erau/ Năzdrăvancele,/ Pădurencele,/ ademenite,/ de zefir aprilin.[...] Bine le șade/ Măritelor/ ele, neființe fiind"/ Ale mele priviri/ nesătule, ochii mei/ le văzură./ Or fi vedenii, [...] La o adică,/ decât nimică,/ nu-i rău, și vedenii să ai."* Visul se descompune în final, prezențele a căror acțiune nu este malignă, ci seducătoare, încântătoare, devenind „*doar adiere/ visul precum*".

Poezia **Non Grata** este zidită pe scheletul simbolistic al pasării, sol și emblemă a sacrului. Zborul lor este simbol al relațiilor dintre divin și demonic, imaginea sufletului care se eliberează de trup sau numai a funcțiilor intelectuale descătușate. Pornind de la semnificația ezoterică încorporată în simbolul zburătoarei, Emil Botta realizează o mutație la nivel de consistență simbolică, pasarea devenind purtătoarea unui inel „*o bijuterie, o capodoperă a lui Naiba*". Pe lângă multiplele semnificații anagogice și nu numai ale inelului (infinit, nemurire sau Ouroboros în credințele gnostice) vedem că acesta devine și opera desăvârșită a lui Naiba, o denominație folosită în retorica tradițională cu referire la Diavol. Iată deci ipostaza cutumiară a demonicului viclean, deșănțat și ademenitor.

Fidel substanței creaționale este și demonul din **Epistola către Corinthiana**, care nu-i altul decât Satana, suveranul Iadului. Ipostaza lui este de laș, mizerabil și nesemnificativ reprezentant al răului, al demonicului, chiar numele-i fiind scris cu bună știință cu minusculă, pentru a-i ironiza imaginea: „*Și satana, și el,/ ca un afurisit, ca un bandit,/ s-a lepădat de mine satana*."

Împrumutând posturi specifice folclorului românesc și nu numai, Emil Botta construiește o mitologie nocturnă proprie, populată de strigoi, joimănițe, priculici, demoni sau chiar de către Satana, de la care se împrumută detașat atribute și cracateristici. Din lirica lui de început observăm ipostaza demonicului ca mijloc, ca procedeu de compoziție lirică cu o conduită docilă și chiar galantă, maleabilă în descompunerea unui ontic delirant, cu puternice note de ironie și umor negru.

O dată cu întoarcerea la valorile romantice, la predilecția pentru folclor și mitic românesc, estetica demonicul la Emil Botta se conturează linear, demonul devenind responsabil, chiar complice perosabilității, asumându-și lașitate, viclenia și cruzimea specifică.

BIBLIOGRAPHY

- Botta, Emil, *Scrieri,* vol. I, II, III, Ed. Minerva, București, 1987.
- Botez,Adrian. *Emil Botta- închinător înfrânt eminescului...? – Arheii emilbottieni*. Ed. Rafet, Râmnicul Sărat, 2015.
- Călinescu, George, *Istoria Literaturii Române*. Ed. Minerva, București, 1988.
- Comarnescu, Petru, *Folclor și universalitate în arta poetică a lui Emil Botta*. În vol. Emil Botta, Ed. Eminescu, București 1986.
- Ibidem, *Moarte și transfigurație în poezia d-lui Emil Botta*. În vol. *Emil Botta*, Ed. Eminescu, București 1986,
- Iorgulescu, Mircea. *Emil Botta: Versuri*. În revista România Literară, nr 12, 1971

UNDER THE SIGN OF CULTURAL ALIENATION – THE "QUIET" PATRIOTISM IN CIORAN'S WRITINGS

Sorina-Maria Victoria
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: This paper aims to reveal a different aspect of philosopher`s Emil Cioran complex personality and outline his personal and profound love for his home country. For a very long period of time Emil Cioran was portrayed as a stateless person, rejecting his origins, but his correspondence discloses a profound attachment to his mother tongue, the places he grew up in, the people of his country and their traditions. Convinced that truth should be sought in correspondence rather than in the work of any writer, Emil Cioran allows the reader to dive further in his `polymorphic` identity and delivers us an image, that for a very long time was misinterpreted.

Keywords: patriotism, home country, stateless person, correspondence.

„există o ruptură între ceea ce sunt cu adevărat
și ceea ce doar par a fi."[1]
Emil Cioran, *Scrisori către cei de-acasă*

- ***Emil Cioran – patriot sau apatrid?***

Filozoful Mihai Șora îl numea pe Emil Cioran un foarte *mare patriot tăcut,* însă, de-a lungul timpului, acestuia i-a fost atribuită o superficială etichetă identitară, cea a unui apatrid care își reneagă nu doar originea, ci și tot ce ține de obârșiile sale, precum istorie, cultură, limbă, tradiții, spiritualitate, într-un cuvânt, tot ce ne diferențiază ca popor, tot ce poate fi însumat ca „feldeința" românească. Într-adevăr, în 1941 Emil Cioran părăsește România pentru totdeauna și se stabilește la Paris[2]. Din acest moment va refuza să mai scrie în limba română și va publica numai în limba franceză, argument destul de solid pentru mulți de a-l acuza pe acesta nu doar de abandonarea țării, ci și a limbii și a culturii sale, gest considerat ca o dezbărare de *românism* și o desțărare. Însă acestea pot fi catalogate drept gesturile unui apatrid? Patriotismul e, în termeni foarte simpli, definit ca dragostea de țară, însă, dragostea fiind un sentiment atât de personal e imposibil de cuantificat ori identificat de către terțe persoane. Dacă dragostea lui Emil Cioran pentru țară e una cu totul neobișnuită, profund personală? Dacă toate gesturile considerate ofensatoare, ideile radicale, uneori, chiar extremiste[3], sunt, de fapt, autentice declarații de patriotism, eronat interpretate? Ce poate fi

[1]Emil Cioran, *Scrisori către cei de-acasă.* Stabilirea și transcrierea textelor de Gabriel Liiceanu și Theodor Enescu. Traduceri din franceză de Tania Radu. Ediție, note și indici de Dan C. Mihăilescu, București, Editura Humanitas, 2004, pp. 285-286.

[2]În 1937 Emil Cioran pleacă în Franța cu o bursă a Institutului Francez din București. Se întoarce pentru o scurtă perioadă în România (două luni - sfârșitul anului 1940 și începutul lui 1941), după care părăsește pentru totdeauna țara. În 1940 va mai redacta în limba română lucrarea *Îndreptar pătimaș*, carte încheiată în 1945, dar rămasă în manuscris, până în 1991, când apare la Editura Humanitas. După această dată va scrie doar în limba franceză, prima sa carte scrisă și publicată în această limbă,*Précis de décomposition*, va primi și Premiul Rivarol în 1950. Acesta va fi singurul premiu pe care Emil Cioran îl va accepta în noua postură de scriitor francez, cu toate că și alte cărți semnate de acesta au fost propuse pentru asemenea distincții.

[3]Ni se pare că anumite precizări se impun aici; prin idei radicale, extremiste facem referire la apologia hitlerismului – „Nu există om politic din lumea de astăzi care să-mi inspire o simpatie și o adorație mai mare

dragostea de țară dacă nu un atașament de nedestrămat față de cultura, trecutul, spiritualitatea, tradițiile, limba ori oamenii care ne-au format încă din primul moment al vieții? Or, oricât de blamate sau chiar blamabile ar putea fi multe din afirmațiile cioraniene, filozoful dovedește până în ultima clipă a vieții, o intensă dependență sufletească de tot ce însemnă bagajul său identitar; atașament ce se demască nu doar în corespondența purtată cu cei dragi, rămași acasă, ci și în nenumărate alte declarații de dragoste față de patrie, bineînțeles, într-un stil tipic cioranian.

O astfel de confesiune, mai tulburătoare și mai transparentă decât oricând, e cea din manuscrisul găsit de Simone Boué, prietena de-o viață a filozofului, în care acest *împătimit al mărturisirilor* se mărturisește ca un împătimit îndrăgostit de propria-i țară. Ineditul manuscris e găsit în primăvara anului 1994 într-o valiză veche, imensă pe care Cioran o avea cu el când a ajuns în Franța, la începutul lui 1941. În această valiză pe lângă multe pagini scrise de mână, unele puse în mape, altele făcute sul sau lăsate de-a valma, (într-o dezordine ordonată specifică filozofului nostru) se afla un plic mare cafeniu pe care era scris *Mon pays*, cu **litere** albastre **apăsate.** În plic, împăturite cu grijă, sunt unsprezece pagini-confesive scrise în stilul filozofului, care dezvăluie un Cioran mereu frământat de gândul la țara sa, un înstrăinat care își trăiește prezentul retrăindu-și fără încetare trecutul.

Mon pays e pătimașa destăinuire a unei iubiri obsesive de patrie, a unui exces de iubire față de o România care nu se putea ridica la nivelul patimei dezlănțuite a celui îndrăgostit de ea: „Sunt un specialist al obsesiilor.[...] Eram departe de-a fi împlinit 30 de ani, când *s-a întâmplat să fac o pasiune pentru țara mea*; o pasiune disperată, agresivă din care nu există scăpare și care m-a hărțuit ani de-a rândul. *Țara mea!*”[4](s.n.). E imposibil de aflat o dovadă mai mare de patriotism decât mărturisirea unei pasiuni pentru propria țară, pasiune care stârnește revoltă unui om dedicat trăirilor absolute, cum e Cioran, întrucât își dorește o țară la fel de puternică precum propria-i pasiune: „Voiam cu orice disperare să mă agăț de ea și nu aveam de ce să mă agăț. Nu puteam găsi nicio realitate, nici prin prezentul și nici prin viitorul ei. Plin de furie, îi atribuiam un viitor, i-l născoceam, îl înfrumusețam fără să cred o clipă în el. Am sfârșit prin a-l ataca, acest viitor, prin a-l urî: am scuipat pe utopia mea. [...]O voiam puternică, fără de măsură nebună, asemeni unei forțe malefice, unei fatalități ce ar fi făcut să tremure lumea și ea era mică, modestă, lipsită de atributele care alcătuiesc un destin. [...] am ajuns atunci să înțeleg că țara mea nu rezistă în fața orgoliului meu, că oricum confruntată cu exigențele mele, ea se dovedea neînsemnată”[5]. Am putea afirma că România era o țară prea mică pentru o iubire așa mare; o dragoste de patrie care atinge cote paroxistice, Emil Cioran mărturisind în cel mai tranșant mod cu putință: „*Iubesc* istoria României *cu o ură* grea”[6](s.n.), destăinuire făcută într-una din cele mai atacate cărți ale filozofului român, *Schimbarea la față a României,* despre care însuși Cioran spunea că a fost „elucubrația unui

---

decât Hitler” în articolul „Hitler în conștiința germană” *apud* Mircea Popa, *Reîntoarcerea la Ithaca. Scriitori din exil,* București, Editura Globus, f.a., p. 33, precum și la prezența sa în câteva reviste declarat de dreapta, culminând cu o conferință plină de elogii, în 28 noiembrie 1940, la adresa lui Corneliu Zelea Codreanu. În această conferință Cioran spunea: „Căpitanul a dat românului un rost. Înainte de el, românul era numai român, adică un material uman alcătuit cu substanță, un român primejdios, o fatalitate pentru sine și pentru alții, o vijelie umană infinit amenințătoare. Garda de Fier e o pădure fanatică. Legionarul trebuie să fie un om în care mândria suferă de insomnie.” (*Profilul interior al Căpitanului*, în „Glasul strămoșesc”, III, 1940, nr. 10, *apud* Mircea Popa, *Reîntoarcerea la Ithaca. Scriitori din exil,* ed. cit. p. 34). Om al paradoxurilor, Cioran își va nega mai târziu simpatia vremelnică pentru legionari: „Pe atunci s-a născut un soi de mișcare, care voia să reformeze totul, până și trecutul. N-am crezut sincer în ea nici măcar un singur moment.Însă această mișcare era singurul indiciu că țara noastră putea fi altceva decât o ficțiune. A fost o mișcare crudă, amestec de preistorie și de profeție, de mistică a rugăciunii și a revolverului.” (Emil Cioran, *Țara mea. Mon Pays.* În românește de Gabriel Liiceanu. Cu un cuvânt înainte de Simone Boué. București, Editura Humanitas, 1996, p. 13.)

[4] Emil Cioran, *Țara mea. Mon Pays.* ed. cit., p. 12.

[5] *Ibidem,* p. 14.

[6] Emil Cioran, *Schimbarea la față a României*, București, Editura Humanitas, 2010, p. 40.

smintit”[7], întrucât nimeni nu și-a mai atacat țara cu o violență asemănătoare, o violență vădit căutată, căci însuși autorul spunea: „Când scriu o carte, ideea mea e să trezesc pe cineva, să-l biciuiesc.”[8]

Cu intenția de a zgudui conștiințele, pentru a le trezi din letargii, *Schimbarea la față a României,* scrisă în 1935-36, pe când Cioran avea douăzeci și patru de ani, e confesiunea unei iubiri răsturnate, a unei idolatrii pe dos, suprema declarație de patriotism a unui patriot fără patrie. E revolta unui tânăr, care prins în vârtejul marilor schimbări ale Europei acelor vremuri, își strigă nemulțumirea de a fi ignorat sau chiar disprețuit, uitat, nu doar un singur român, ci un întreg popor, într-un colț al Europei. Singura modalitate de a se face auziți acești români era „să țâșnim la suprafața istoriei: veneram scandalul, singurul mijloc, credeam pentru a răzbuna absurditatea condiției noastre [...]Noi, tinerii țării mele, care trăiam din Nebunie”[9].

Să fie în aceste condiții justificate afirmațiile autorului, potrivit căruia România ar fi țara oamenilor atenuați, a oamenilor călduți, cărora le lipsește clocotul de mari pasiuni, nebunia în care se află marile neliniști și unde se pot întâlni gesturile inexplicabile? „A fi român înseamnă a fi o ființă cu multă apă în sânge”[10]? după cum se întreba filozoful, revoltat de faptul că „înaintașii noștri nu ne-au iubit destul, de au vărsat așa de puțin sânge pentru libertate”[11], dar și profund decepționat de nepăsarea și delăsarea contemporanilor săi, și chiar și a contemporanilor noștri, de a mărturisi „zilnic că România este ultima țară din lume. Multora le dă această afirmație o satisfacție rece și indiferentă. Dar nu se poate ca pe unii să nu-i doară și nu se poate ca în viitor să nu-i doară pe toți.”[12] E dureros și nedrept să fie catalogat drept apatrid cineva ale cărui afirmații dovedesc un asemenea atașament nu doar față de prezentul propriei țări, dar și de viitorul acesteia[13]. Și e și mai dureros cât de actuale sunt încă afirmațiile sale despre nepăsarea în care se scaldă chiar și contemporanii noștri, însă aceasta e o altă discuție care nu face obiectul lucrării noastre.

- ***„Adevărul despre un autor e de căutat mai degrabă în corespondența decât în opera sa”***[14] afirmație care ne face să ne întrebăm dacă nu cumva toată această dragoste presărată cu ură față de propria țară din textele cioraniene se dezvăluie într-o altă aură în corespondența autorului purtată cu cei apropiați, față de care renunță la orice fel de mască. Considerând afirmațiile filozofului potrivit căruia *cărțile sunt accidente, iar scrisorile – evenimente,* am putea spune chiar evenimente ale singurătății și ale mărturisirii de sine către sine, în primul rând, în care aparențele nu mai trebuie păstrate, corespondența autorului cu cei dragi devine forma sa de terapie, de poziționare în normele firești ale propriului sine. Privite în această manieră *Scrisorile către cei de-acasă* (către părinți, Arșavir Acterian, Jeni Acterian, Wolf Aichelburg, Mircea Eliade, Gabriel Liiceanu, Petru Manoliu, Constantin Noica, N. Tatu, Bucur Țincu, Mircea Vulcănescu, Mircea Zaprațan) dar, în special scrisorile

[7] Emil Cioran, *Țara mea. Mon Pays.* ed. cit., p. 15.
[8] *Convorbiri cu Emil Cioran*, București, Editura Humanitas, 1993, p. 20.
[9] *Ibidem.*
[10] Emil Cioran, *Singurătate și destin. Publicistică 1931-1944.* Ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Editura Humanitas, 1991, p. 230.
[11] Emil Cioran, *Schimbarea la față a României*, ed. cit., p. 39.
[12] *Ibidem,* p. 66.
[13] Filozoful nu face mare caz de dragostea de țară, care vine din instinct, dar acordă mare importanță implicării în destinul și viitorul țării: „Nu e mare lucru a iubi România din instinct; nu este merit. Dar să o iubești după ce ai disperat total de destinul ei, îmi pare totul. Și cine n-a disperat de destinul României niciodată, acela n-a înțeles nimic din complexitatea acestei probleme și acela nu va fi niciodată angajat profetic în destinul acestei țări.” (Emil Cioran, *Schimbarea la față a României,* ed. cit., p. 42.)
[14] Emil Cioran, *Scrisori către cei de-acasă.* ed. cit., p. 9.

adresate fratelui său, Aurel Cioran, se constituie practic într-un fel de „jurnal" ce acoperă aproape integral 40 de ani din viața scriitorului, iar prin lucrarea noastră ne propunem să descoperim în ce nuanțe e creionată România în acest jurnal, în aceste scurte confesiuni ale sinelui profund care dezvăluie cititorului un Cioran mai transparent și mai sincer decât oricând, cuceritor chiar, după cum s-a afirmat[15].

➢ ***Dragostea de țară – ca atașament față de locurile natale***

Mult timp s-a crezut că fericirea și împlinirea pentru Emil Cioran poartă amprenta patriei de adopție, mirajul Parisului fiind evident la începutul ședерii sale în Franța, după cum filozoful însuși mărturisește în scrisorile către prieteni[16] sau părinți: „Parisul are un farmec așa de extraordinar, încât vicisitudinile vremurilor par mai blânde și mai ușor de îndurat decât oriunde altundeva"[17], însă acest spațiu de împrumut e un loc ideal doar pentru o scurtă vreme, întrucât nu va deveni nicicând acel *acasă*, părăsit doar fizic! de către Cioran.

Extrema fericire de a trăi în spațiul mioritic, după cum filozoful o numea, începe să-i picure cristale de dor în suflet, reușind să anihileze efectul soporific al baloanelor de săpun numite Occident, ori Franța sau Paris. Traiul la Paris devine o povară în scurt timp, orașul căpătând valențe infernale, coșmaresti, e locul blestemat care își întinde pecinginea peste sufletul filozofului creându-i impresia că trăiește într-un „Babel înspăimântător", traiul acolo devenind un „fel de pedeapsă", însă o pedeapsă pe care o acceptă: „m-am obișnuit așa cum ești silit să te obișnuiești cu *Infernul*"[18] (s.n.). Cu o profundă sinceritate filozoful îi descrie fratelui său, în termeni foarte plastici, orașul de adopție care devine pentru el „infernul poleit"[19], iar din cauza aerului fetid e comparat cu o „cameră de gazare"[20], Parisul care „se întinde ca o uriașă balegă"[21] e „garajul"[22] poluat în care Cioran e silit să-și târască viață. Astfel, prin puterea comparației, dacă la „Paris, viața devine tot mai mult un coșmar. Ca să vezi un petec de verdeață îți trebuie o oră. Văzut de aici, *Sibiul pare un paradis*!"[23] (s.n.); locurile natale rămân spațiul paradisiac după care va tânji o viață întreagă. Leitmotivul scrisorilor către părinți, dar și către fratele său, e dorul de *spațiile privilegiate* ale copilăriei, fraza recurentă *„Cât aș vrea să văd Șanta!"* fiind formula sa omniprezentă de a-și încheia scrisorile. Regretul de a fi fugit de „gura noastră de rai"[24], raiul pierdut - ca o metaforă a dezrădăcinării sale, va fi ostoit doar prin recuperarea, chiar dacă doar la nivel scriptic, a spațiului și a timpului pierdut.

---

[15]Criticul Constantin Cubleșan afirma: „Lectura scrisorilor produce revelația întâlnirii unui om cuceritor, dacă nu tocmai prin dragostea de viață, în orice caz printr-o tenacitate în cultivarea ei, dincolo de meditația deprimantă, exprimată filosofic, asupra sensurilor sale de manifestare fundamentală, imagine, în fond, deloc contrariantă ci, cu atât mai mult, complementară, absolut necesară înțelegerii cu adevărat profunde a acestei personalități excepționale a spiritualității noastre naționale din veacul al douăzecilea." Constantin Cubleșan, *Din mansarda lui Cioran,* București, EuroPress Group, 2007, p. 69, *apud* Diana Câmpan, *Identitate culturală și discurs literar,* Alba Iulia, Editura Aeternitas, 2017, pp. 26-27.

[16] În scrisoarea către prietenul său, Arșavir Acterian, filozoful, idilizând imaginea patriei-surogat mărturisește că numai la Paris „se poate învăța ce înseamnă un cer melancolic, sub atracția căruia sfârșitul bulevardelor se împânzește într-o boare și te cheamă ca adierile unei mări; acolo trăiești numai trecutul în mod intim și calci pe istorie cu fiecare pas și numai acolo te dor lucrurile care mor" (Emil Cioran, *Scrisori către cei de-acasă.* ed. cit., p. 198).

[17]*Ibidem,* p. 19.

[18]*Ibidem,* p. 140.

[19]*Ibidem,* p. 89.

[20]*Ibidem,* p. 156.

[21]*Ibidem,* p. 73.

[22]*Ibidem,* p. 156.

[23]*Ibidem,* p. 80.

[24] Așa își numește filozoful locurile natale într-o scrisoare către prietenul său, filozoful Constantin Noica, datată din 2 ianuarie 1973. Emil Cioran, *Scrisori către cei de-acasă.* ed. cit., p. 301-302.

Captiv în asfixiantul *garaj apocaliptic* parizian, Cioran jinduiește după bucuriile simple de acasă, după un trai tihnit „Uneori îmi doresc o viață de singurătate la Trăinei sau la Poplaca”[25], conștient fiind că a răsturnat ordinea firească a propriului destin: „Eu eram făcut pentru viața la țară.”[26] Bucuriile sau activitățile firești pentru rudele și prietenii săi devin pentru înstrăinatul filozof bucurii interzise care stârnesc invidie: „Am aflat că locuiești Pe subt Arini; nu există loc mai liniștit pe lumea asta. *Cât te invidiez!”*[27] (s.n.S.V.) sau într-o scrisoare către fratele său în care mărturisește: „Cât te invidiez că ai înotat în Olt! Aici, apa e poluată peste tot.”[28]

Totuși cu ajutorul fratelui și al prietenilor reușește să-și recompună un colț de România prin obiectele care îi aduc aminte de acasă – imagini și ilustrate cu Sibiu și Rășinari, fluierul, „cu care mă exersez în postura de cioban improvizat”[29], neoașa traista sau mărțișoare- cadouri pentru Simone, „prețioasele” covoare autentice ori chiar monografia satului Rășinari[30], care îl readuce într-un loc și timp regăsit al copilăriei. *Le temps retrouvé* nu se limitează doar la locurile copilăriei, întrucât Cioran jinduiește și după gustul copilăriei, după aroma cireșelor de la Trăinei sau gustul pregnant, iute-amărui al brânzei de burduf, „magnificul produs ciobănesc”, după cum îl numește acesta sau „divina băutură” pentru care nu găsește echivalent în Franța, neaoșa țuică. Însă oricâte eforturi ar face Cioran, unicul loc numit *acasă* e imposibil de strămutat ori de recompus din frânturi, marea dorința a filozofului *„Sper să nu mor înainte să revăd Șanta!”*[31] (s.n.S.V.) trădează parcă dorința ultimă a muribundului care nu-și trăiește viața, ci doar se lasă trăit de aceasta, într-o existență de împrumut care face marea trecere către spațiul paradisiac.

✓ *„Limba noastră e cea mai poetică din câte cunosc sau intuiesc”*[32]

Până va părăsi pentru totdeauna România, Emil Cioran va publica marile cărți *Pe culmile disperării, Schimbarea la față a României, Lacrimi și sfinți,* iar cu *Amurgul gândurilor* (1940) filozoful își ia adio pentru multă vreme de la limba română. Deși în 1940 va mai redacta în limba română lucrarea *Îndreptar pătimaș*, carte încheiată în 1945, aceasta va rămâne în manuscris până în anul 1991.

Putem spune că după 1940 începe *drama lingvistică* a filozofului, pentru *Précis de décomposition*, prima sa carte apărută în noua sa limbă, franceza cea de împrumut (limba care ar fi putut să-i aducă faimă, întrucât limba română nu i-ar fi adus cititori), se pare că ar fi redactat patru versiuni, fiind mereu nemulțumit de inautenticitatea modului în care sunau cuvintele[33]. Gestul său, de a nu mai scrie în limba maternă, a reprezentat, din nou, pentru

---

[25] *Ibidem*, p. 108.
[26] *Ibidem*, p. 157.
[27] *Ibidem*, p. 46.
[28] *Ibidem*, p. 96.
[29] *Ibidem*, p. 63.
[30] Monografia satului Rășinari alcătuită în 1915 de către preotul Victor Păcală, profesor la Seminarul Andreian din Sibiu.
[31] Emil Cioran, *Scrisori către cei de-acasă.* ed. cit., p. 112.
[32] *Ibidem*, p. 149.
[33] Emil Cioran va povesti mai târziu cât de dureroasă va fi despărțirea de limba maternă și cât de „nenaturală” va fi adoptarea noii limbi: „Ar însemna să depăn povestea unui coşmar dacă v-aş relata în amănunt istoria relaţiilor mele cu acest idiom de împrumut, cu toate aceste cuvinte gîndite şi regîndite, afinate, subtile pînă la inexistenţă, îndoite sub violenţa nuanţei, inexpresive fiindcă au exprimat tot, înspăimîntător de precise, încărcate de oboseală şi de pudoare, discrete chiar şi în vulgaritate. [...] Ce consum de cafea, ţigări şi dicţionare pentru a scrie o frază cît de cît corectă în această limbă inabordabilă, prea nobilă şi prea distinsă după gustul meu ! Din păcate, nu mi-am dat seama decît după aceea, cînd era prea tîrziu ca să mă mai rup de ea; altfel, nu aş fi părăsit-o niciodată pe a noastră. Mi-e dor, uneori, de izul ei de prospeţime şi putregai, amestec de soare şi de baligă, de urîţenia ei nostalgică, de superba ei neglijenţă.”*Apud* Simona Modreanu, *Cioran*, Iași, Editura Junimea, 2005, p. 20-21.

mulți, o formă de negare a originii sale și de abandonare a tot ce ține de această origine, însă Sorin Alexandrescu vede în acest gest o agresiune a filozofului împotriva lui însuși: „Alegerea limbii ca şi cea a locului de enunţare este un act de violenţă îndreptat de Cioran împotriva lui însuşi. Scitul care era se împăca greu cu acest idiom rafinat, civilizatul care a devenit regretă prospeţimea limbii pierdute. Discursul nu aderă la om, orice acomodare este o pierdere. «Subjugat» de noua limbă, scitul moare: o dată cu limba, se afundă în trecut, devin amintiri peisajele copilăriei şi butadele incendiare ale tinereţii."[34]

În scrisorile către cei dragi, filozoful își dezvăluie în nenumărate rânduri pasiunea pentru limba maternă, o limbă extraordinară, după cum însuși filozoful o percepe, „cu o conștiință de sine aproape «agresivă» fiind în același timp capabilă să vrăjească, încât în cele din urmă cazi răpus fără putere, pradă farmecului ei."[35] Incapabil să scape farmecului limbii materne, franceza devine pentru filozof o „limbă diabolică"[36], limba română reușind să își păstrează prospețimea și să aibă, în același timp, o rigoare și o forță expresivă extraordinară, o originalitate pe care marile limbi „civilizate" și-au pierdut-o: „Limba noastră e una din cele mai expresive. Am fost adânc mișcat zilele trecute, când am dat peste «*Căci te priveam cu ochi păgâni» – păgâni* e tulburător și nu are forță decât în românește. Ce absurditate să scrii în limbile astea «civilizate», convenționale!"[37] Astfel, din propriile-i mărturisiri gestul radical de a nu mai scrie în limba română capătă noi valențe, Cioran dezvăluindu-se ca un prizonier captiv nu doar într-o țară-surogat, ci și într-o limbă de împrumut, căci după cum se destăinuie prietenului, Constantin Noica, „a schimba limba este o trădare cu urmări nebănuite"[38], o trădare ce lasă urme adânci renunțarea la dulcele idiom matern echivalând cu renunțarea la o bună parte din propria-i viață.

✓ *Departe de casă, aproape de neam*

Om al paradoxurilor, Cioran își etichetează propriul neam, în stilu-i caracteristic – în care iubirea și ura formează un tot, drept un popor *cumultă apă în sânge,* într-o permanentă stare de primitivism, însă departe de casă, filozoful îi descoperă românului autentic sensibilități pline de rafinament, de mult uitate de „omul civilizat". Prin puterea comparației, Cioran realizează că: „burghezul occidental e un dobitoc care nu se gândește decât la bani. Oricare cioban de la noi e mai filozof decât orice intelectual de pe-aici."[39] Într-o societate măcinată de tarele hipertehnologizării și ale hiperartificializării, dezumanizarea și depersonalizarea pare inevitabilă - omul devine un număr într-o mare de inși, pierzându-și *chipul,* căci „omul e depășit"[40], iar figurile din copilărie capătă o și mai pregnantă substanță, filozoful amintindu-și cu drag de prietenii săi, precum Mircea sau Zaprațan care „avea ceva genial în el"[41], cu „un soi de înțelepciune cum nu găsești pe-aici."[42] Însă ce îl impresionează cel mai tare pe filozof e înțelepciunea și inteligența nativă a românului simplu, acesta mărturisindu-i prietenului său, Wolf Aichelburg, despre noblețea dialogului cu un simplu cioban: „Te invidiez că ai ocazia să schimbi din când în când o vorbă cu câte-un cioban. E ca un *dialog cu Herodot."*[43] (s.n.) Drama gânditorului nostru vine din prizonieratul său printre

---

[34]*Apud* Iulian Boldea, *Aporii identitare în opera lui E.M. Cioran,* http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari3/romana/Texte_Lit.rom.2/12_Boldea.pdf, accesat la 19.04.2018.
[35]Emil Cioran, *Scrisori către cei de-acasă.* ed. cit., p. 299.
[36]*Ibidem,* p. 80.
[37]*Ibidem,* p. 169.
[38]*Ibidem,* p. 132.
[39]*Ibidem,* p. 98.
[40]*Ibidem.*
[41]*Ibidem,* p. 54.
[42]*Ibidem,* p. 141.
[43]*Ibidem,* p. 254.

acești oameni „civilizați", lipsiți de maturitate istorică, a unor indivizi care știu totul, fără să fi înțeles nimic!, după cum însuși filozoful îi cataloghează.

Dar nu doar în fața omului simplu face filozoful plecăciuni, ci și în fața intelectualului român care se remarcă prin „capacitatea de a prinde repede lucrurile și oarecare finețe de observație. Această capacitate de a prinde repede lucrurile este îndeosebi apreciată de străini și este prima remarcă atunci când ei ne aduc elogii"[44]. Prezențe constante în scrisorile sale sunt contemporanii săi, filozoful Petre Țuțea, omul cel mai extraordinar din câți a cunoscut Cioran, după cum însuși mărturisea, sau prietenul Constantin Noica, dar și înaintașii iluștri pecum Goga, ori Eminescu, care „a dat un rost seminției noastre"[45], al cărui Luceafăr, constată filozoful cu mare admirație, nu are pereche în literatura franceză.

Privind doar în treacăt peste tot ce a însemnat pentru Emil Cioran țara, cultura, oamenii și limba maternă ne pare greu să-l mai plasăm sub crunta pecete a desțărării, iar gestul său de a se îndepărta de tot ce ține de obârșiile sale capătă nuanțe mai puțin sumbre. Patriotismul său îi poartă amprenta, e paradoxal și oximoronic, e dragostea de țară în care iubirea și ura se îngemănează până la indistincție, însă e dureros să-l catalogăm drept apatrid sau desțărat pe cel care a trăit cu regretul, până în ultima clipă a vieții, că nu a păsit pe drumul firesc al vieții și a încălcat datul – marea înțelepciune de a rămâne printre ai săi, întrucât „a fi nu e cu putință decât înăuntrul propriei tale etnii"[46], iar împlinirea nu vine decât aproape de origini.

BIBLIOGRAPHY

Câmpan, Diana, *Identitate culturală și discurs literar,* Alba Iulia, Editura Aeternitas, 2017.

Cioran, Emil, *Scrisori către cei de-acasă*. Stabilirea și transcrierea textelor de Gabriel Liiceanu și Theodor Enescu. Traduceri din franceză de Tania Radu. Ediție, note și indici de Dan C. Mihăilescu, București, Editura Humanitas, 2004.

Cioran, Emil, *Singurătate și destin. Publicistică 1931-1944.* Ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Editura Humanitas, 1991.

Cioran, Emil, *Țara mea*. În românește de Gabriel Liiceanu. Cu un cuvânt înainte de Simone Boue, București, Editura Humanitas, 1996.

Cioran, Emil*, Schimbarea la față a României*, București, Editura Humanitas, 2010.

Grigurcu, Gheorghe, *Breviar Cioran*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2007.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești, Editura Paralela 45, 2008.

Modreanu, Simona, *Cioran*, Iași, Editura Junimea, 2005.

Paler, Ioan, *Introducere în opera lui Emil Cioran*, Pitești, Editura Paralela 45, 1997.

Popa, Mircea, *Reîntoarcerea la Ithaca. Scriitori din exil*, București, Editura Globus, f.a.

Webografie:

Boldea, Iulian, *Aporii identitare în opera lui E.M. Cioran*,http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari3/romana/Texte_Lit.rom.2/12_Boldea.pdf

[44] Emil Cioran, *Singurătate și destin. Publicistică 1931-1944*, ed. cit., p. 16.
[45] Emil Cioran, *Scrisori către cei de-acasă.* ed. cit., p. 149.
[46] *Ibidem,* p. 297-298.

THE CHARACTERS OF HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

Ştefania Constantin
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: Theopenness of the Romanian society during the interwar period, makes the desire of the Romanian writers and people of Romanian culture to integrate into the landscape of Western literature, which is also beneficial for the writers of the era. In a landscape dominated by psychoanalysis and existentialism, women's literature will radically change from what it had been until then. Hortensia writes, as Virginia Wolf would say, "in a separate room," putting all the things men say in a natural order, excluding biological sex from the equation, or that kind of socially constructed femininity.
Hortensia, systematically avoids this couch, sitting in the same row with male writers, always standing up. This obvious and assumed superiority rather reflects a certain antifeminism, reflected in her work by all that means rejection of the feminine clichés of sensitivity.

Keywords: feminine, consciousness, femininity, masculinity, soul

Ampla deschidere a societăţii româneşti în perioada interbelică, face mai acută dorinţa scriitorimii şi a oamenilor de cultură română să se integreze în peisajul literaturii occidentale, lucru benefic şi pentru destinul scriitoarelor din epocă. Într-un peisaj dominat de psihanaliză şi existenţialism, literatura scrisă de femei se va schimba radical faţă de tot ceea ce fusese până atunci.

Hortensia scrie, cum ar zice Virginia Wolf, "într-o camera separata",[1] punând lucrurile spuse de bărbaţi într-o ordine firească, excluzând din ecuaţie sexul biologic, sau acel gen de feminitate construită în mod social.

Hortensia, evită sistematic acest divan, aşezându-se în rând cu scriitorii bărbaţi, stând mai mereu în picioare. Această superioritate vădită şi asumată reflectă mai degrabă un anume antifeminism, reflectat în opera sa de tot ceea ce înseamnă respingere a clişeelor feminine ale sensibilităţii.

O femeie care respinge ideea de a fi femeie, cel puţin în plan artistic, denotă un soi de frustrare feminină în viaţa de zi cu zi, o masculinitate artistică asumată şi făţişă, care face ca romanele ei să fie adesea neplacut percepute de cititori, în ciuda elitismului lor literar.

Scriitoarea este susţinută de G. Ibrăilenu, iar apoi aceasta se orientează spre ,,Sburătorul", unde va avea toată susţinerea lui E. Lovinescu care o încurajează să scrie.

Preţuită atât de criticul literar de la "Sburătorul", adept ca toţi ceilalţi de proustianism, considerată drept o creatoare a romanului orăşenesc modern şi o fină analistă a sufletului uman, Hortensia este văzută la polul opus de G. Călinescu drept o autoare de volume "imposibil de citit"[2]:

"Opera H. P. Bengescu e compusă din mari promisiuni şi din înfrângeri, iar stabilirea valorii ei trebuie făcută ţinând seama de însemnătatea estetică a acestei inegalităţi."[3]

---

[1] Virginia Wolf, O cameră separată, Bucureşti, Editura Univers,1999, p.V
[2] G. Călinescu, Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p.735
[3] Idem, p.738

Reprezentantă a sufletului feminin, definit atât ca senzaţie cât şi ca sentiment, ea nu doreşte să descrie simple drame feminine, ci repune în discuţie, ca subiect literar, chiar noţiunea de feminitate, examinând introspectiv toate stereotipurile şi tabuurile existenţei feminine, analizând totodată mentalităţi, prejudecăţi sau tradiţii care calcă în picioare sufletul fără să-i dea posibilitatea să răspundă.

Dorind să descrie mai mult propria subiectivitate şi mai puţin sufletele celorlalţi, ea mărturisea că e mai atrasă de sondarea sufletului feminin decât de fapte, de tot ceea ce în realitate bărbaţii provoacă, controlează sau manipulează.

În proza autoreferenţială, Hortensia mărturisea doua lucruri semnificative şi de luat în consideraţie când citim:

„Da! Mă interesează mult şi sufletul celorlalţi, mă pasionează chiar, îi privesc neobosit şi ochiul meu vede toate firele cât de încâlcite care mână faptele lor exterioare şi viaţa lor interna. Dacă nu scriu însă de ei nimic, sunt la o epocă când sînt absorbită prea viu de mine. Cât va mai ţine? Nu prea mult. Ştiu să mă stăpânesc. Voi scrie atunci poveştile celorlalţi. Şi iată-mă gata să plâng la ideea acestei viitoare abnegaţiuni. Acum însă, chiar când uneori scriu la persoana a treia, e o operaţiune făcută în urmă (...)[4] *şi "studiul femeii mi-a părut întotdeauna mai interesant decât al bărbatului, fiindcă la bărbat faci înconjurul faptelor şi faptele sunt rareori prea interesante, pe când femeia are o rezervă bogată de material sufletesc, în căutarea căruia poţi pleca într-o aventuroasă cercetare plină de surprize"*[5].

Scrierile Hortensiei Papadat Bengescu, încadrate de N. Manolescu în categoria romanului ionic, filtrează o multitudine de reflectori, cu versiuni multilple de interpretare, niciuna pe de-a-ntregul creditabilă. Fiecare poartă propriul adevăr, niciunul nefiind privilegiat. Adevărul se constituie din suma variantelor propuse, de aici măreţia narării prozatoarei feministe.

Prima carte a Hortensiei nu promitea însă nimic din tot acest eşafodaj, atunci când eroina „Apelor adânci", într-o clipă de singurătate şi angosă ţine în mână un teanc de scrisori pe care începe uşor să le citească. Scrisorile nu sunt pentru ea, nu sunt scrise de ea. Găsite întâmplător, una din ele va reconstitui povestirea „Marea" din volumul de debut, o prefigurare clară a volumelor psihologice de mai târziu, unde se descoperea jocul complicat al sufletului feminin.

Cu toate acestea, autoarea spunea despre ele: „Fiecare suflet trebuie să aibă limba lui",[6] însă acea limbă nu le conferă încă individualitate. Ele trăiesc aproape fără nume, deşi se numesc Manuela, Adriana şi Bianca. Sufletul lor este viu, este singurul lucru care le reprezintă, singura realitate pentru ele. Sensibilitatea acestui suflet face din ele reprezentante sigure ale feminităţii în genere.

Aşa cum remarcă N. Manolescu: „Tot restul se află în ceaţă. Marinarul din Marea nu-şi ancorează vasul la un ţărm real […]. Apa mării în care femeile se scaldă cu voluptate ori cămaşa albă fluturând în noapte a unui barcagiu necunoscut nu există, nici ele, decât în funcţie de această simţire care se ia pe sine drept însăşi lumea"[7].

Marea este simbolul liric al fluctuaţiilor interioare, al depăşirii fazei incipiente şi mai simpliste, în scrisul Hortensiei Papadat Bengescu, cu scopul de a face trecerea spre variantele introspective specifice romanului modernist, de tip proustian.

Procedeele incipiente ale prozei ionice despre care vorbeşte N. Manolescu se dezvoltă mai mult în proza din acelaşi volum de debut „Femei între ele". În ea se află, fără

[4] Hortensia Papadat Bengescu, Scrisore catre G. Ibrăileanu,vol .I, Bucureşti, Editură Minerva,1981, p.36
[5] Hortensia Papadat Bengescu, Femei între ele, în vol. Nuvele. Povestiri, Bucureşti, Editura Minerva, 1980,
[6] Hortensia Papadat Bengescu, Scrisoare către G. Ibraileanu, vol I, Bucureşti, Ed. Minerva, 1981, p.56
[7] N. Manolescu, Arca lui Noe, Editura Gramar, Bucureşti, 2007, p.298

îndoială, mugurele confesiv din care se vor naşte operele de mai târziu, mai ales ciclul Hallipilor.

În ,,Femei între ele" conştiinţa devine cu adevărat o oglindă reflectoare a lumii. Subiectul nu este unul complicat. Cele patru femei care stau de vorbă între ele sunt senzitive, încadrându-se într-o categorie aparte de femei. Ele relatează poveştile idealiste ale unor îndrăgostiri pătimaşe, marcate de aşa-numitele ,,poveşti ale ochilor". Poveştile celor patru sunt construite după metoda decameroniană a povestirii cu ramă. Acestea se întâlnesc din întâmplare, iar fiecare derulează o altfel de poveste a privirilor. Femeile sunt aşezate confortabil pe fotoliile, de pe terasa unei vile, dintr-o staţiune balneară, iar poveştile încep ca între femei, pentru a trece timpul. Naratoarea principală implică în rama poveştii ei pe celelalte trei povestiri, însă ea nu este implicată în conştiința relatării celorlalte, ci este doar o constatatoare a trăirilor lor.

Poveştile privirilor, despre care vorbesc aceste femei sunt nelipsite din viaţa oricăreia dintre noi. Acesta este mesajul autoarei, încă feministă în abordare, considerând că de aceste poveşti se leagă iluzii, vise, speranţe, idealuri sufleteşti imposibil de atins. Sunt poveşti ale iubirii aproape narcisiste, a cărei idealitate și frumuseţe rezidă tocmai în stagnarea ei la nivelul virtuozității.

Pentru femeile de la începutul creaţiei Hortensiei, acest statut al dragostei fără finalitate este mereu ceva impus în credinţă, iar drumul împlinirii erotice nu o poate trage decât în jos.

Atunci când este întrebată cum s-a terminat povestea ei cu tânărul admirator, eroina principală răspunde: ,,Basmele au destinul lor ca şi oamenii: ale ochilor trebuie să se isprăvească…în largul ochilor. Orice cuvânt le-ar fi banalizat…Tânărul meu necunoscut nu-mi putea da mai mult decât atât, orice schimbare l-ar fi nimicit. […] Această adiere uşoară, această mică excitare a cochetăriei feminine, această urmărire blândă combinată cu singurătatea îmi dădea mie atunci, în fiinţa mea, fără raport cu nimeni, o înflorire, o dezvoltare a resorturilor vii, o bogăţie pasională cum rar îmi aduc aminte."[8]

E adevărat, se gândeşte însăşi naratoarea, că nu toţi bărbaţii care îţi aruncă priviri vor fi capabili de iubiri ideale. Cei mai mulţi se ghidează după instinct, primarul fiind unicul lor scop, lucru care îi produce naratoarei, ca mai tuturor femeilor din prozele Hortensiei, o infinită spaimă.

În realitate descătuşarea sexuală şi mai apoi pasională nu sunt privite cu ochi buni. Eroina se supune apoi unui proces de psihanaliză şi îşi reaminteşte, într-o regresie psihică cum un băiat din vecini, în vremea copilăriei sale o privea cu ochi hulpavi, urmărindu-i asiduu fiecare gest şi fiecare mişcare. Copilul timid din ea vede ceea ce va vedea femeia matură de mai târziu: bărbatul demonic, mesager parcă al răului.

E. Zaharia Filipaş observă cum:,,Un mecanism ciudat al feminităţii care respinge bărbatul funcționează în psihicul eroinelor Hortensiei Papadat Bengescu: sunt acceptate numai fantasmele, pajul Cupidon, Don Juan, trecătorul necunoscut, niciodată bărbatul real, în carne şi oase. E ca şi cum frigiditatea sau o stare nevrotică ar îndepărta-o pe femeie de viaţa normală a simţurilor"[9].

Întâlnirea naratoarei cu un personaj hidos, un cerşetor, dezvoltă în femeie o imagine diformă a bărbatului care are asupra ei atât o forţă de respingere, cât şi una de atracţie. Femeia aceasta mondenă, ideală, aspirând la o dragoste pură şi lipsită de forţa instinctualităţii, ascunde totuşi în adâncurile sufletului ei tocmai o instinctualitate refulată. Ne aflam aici într-o zonă specifică prozatoarei, unde anormalitatea devine cumva retorică şi se transformă în perversitate de foarte multe ori. Biblioteca, scrisul sau cititul sunt o evadare din viaţa prozaică

[8] Hortensia Papadat Bengescu, Ape adânci, București, Editura Albatros, 1976, pag.98
[9] Elena Zaharia Filipaș, Studii de literatură feminine, București, Editura Paidea, 2004. pag.40

a unor suflete fragile, delicate, intuitive, cum este şi cel al Hortensiei. Eroinele ei de debut sunt nişte ilustre singuratice care trăiesc doar prin intermediul visului şi al reveriei. Totul îmbracă haina imaginarului pentru Manuela, Adriana, Bianca sau Alisia.

„Ce stranii sunt visele! Numai în ele tot necuprinsul ne aparţine. Ele aştern feţe de apă în marginea pleoapelor noastre, ele clădesc la îndemâna noastra palate mândre, ele ne leagă aripi, ca să ne ducă înspre locurile unde nu vom merge niciodată. Ele ne pun la picioare bărci mititele pentru mările nesfârşite ale dorinţelor […]. Vis de femeie”[10].

Aşa este proza Hortensiei de început, unde marea domină apele tulburi ale visului de femeie ca un mecanism al imaginaţiei ce stă la baza tuturor himerelor eroinelor sale. Aşa cum remarca Elena Zaharia Filipaş, imaginea autoarei nu produce idei sau sentimente abstracte, ci transformă abstracţiunile în senzaţii.

De asemenea, teritoriul imaginarului în care autoarea îşi proiectează viziunile de început ţin de un moment al trecutului. În „Femeia în faţa oglinzii”, Manuela stă ore în şir în faţa oglinzii, iar din acest moment narcisismul ei se propulsează pâna la alienare, până în clipa când ea însăşi nu se mai recunoaşte. Momentul în care oglinda se va sparge devine unul simbolic cu vădite semnificaţii psihologice, dar şi cu mari schimbări la nivel naratologic, sinele ei devine o conştiinţă reflector.

Cam aici se termină proza subiectivă a Hortensiei. Este vremea „Fecioarelor despletite”.

Despletirea aceasta, privită pur canonic sau doar metaforic, reflectă senzualitatea care îşi face loc subtil în proza naratoarei noastre. De acum înainte, după cum remarcă Ov. S. Crohmălniceanu, despletirea „fecioarelor” Hortensiei este clar un simbol al dezonoarei, ceva care implicit încalcă legitimitatea burgheză. Într-un anume fel acesta era visul nerostit al autoarei, a cărei viaţă se închină canonului patriarhal atât de obsedant pentru ea.

Aşa va fi Mini, un personaj exemplar al ciclului Hallipilor, care visează fecioare cu prunci bastarzi, despletite şi supuse păcatului.

Inhibiţia domneşte adânc în sufletul autoarei Hallipilor, deşi aparent ea este depăşită de personajele creionate şi de toată tipologia lor. Revenind la părerea E. Zaharia Filipaş putem spune că, într-adevăr, Hortensia nu a cunoscut nicio „fecioară despletită” deoarece: „Revărsarea părului prelungeşte senzualitatea trupului femeiesc în afara lui, asemănând-o pe femeie cu natura animală şi vegetală deopotrivă. Dar despletirea este corelată cu intimitatea, făcând parte din ritualul culcării femeii pentru somn ori pentru dragoste. A contempla o femeie despletită înseamnă a pătrunde în intimitatea ei.”[11] Cumva sufletul autoarei, ca şi cel al personajelor ei femei, trebuia să refuleze undeva, sexualitatea necesitând depăşirea prejudecăţilor în spiritul cărora trăise autoarea întreaga ei viaţă.

O notă nouă este şi modalitatea prin care Hortensia depăşeşte contemplarea trupului, avansând spre contemplarea sufletului. *Mini*, ca alter-ego al scriitoarei, pentru mai toată critica literară, face această trecere, din care se vor naşte mai târziu personajele: Mika-Le, Lina, Elena şi Lenora. De acum femeia este în mod clar un obiect de studiu, iar Hortensia devine pe „de-a-ntregul romanciera femeilor”[12], după cum remarcă Pompilu Constantinescu.

Femeile Hortensiei sunt frumoase, cultivă o eleganţă şi un rafinament deosebit prin modul în care se îmbracă, prin modul în care se coafează, având totodată şi un simţ estetic înnăscut. De altfel, autoarea însăşi este o estetă declarată, o idealistă în căutarea frumuseţii care să atingă perfecţiunea, după cum ea însăşi mărturisea. Ambientalul se substituie şi el aceloraşi principii estetice către interioarele în care aceste femei trăiesc, decupând mereu un decor demn de a le încadra.

---

[10] H. Papadat Bengescu, Ape adânci, Bucureşti, Editura Albatros, 1976, pag. 90
[11] Elena Zaharia Filipaş, Studii de literatură feminină, Bucureşti, Editura Paideia, 2004, p.13
[12] Ov. S. Crohmălniceanu, Istoria literaturii române, Bucureşti, Editura Univers, 2001, p.86

Exteriorul scoate perspectivele interiorului, alături de un anume soi de rafinament studiat. ,,Trupul sufletesc" este o noţiune vagă, ce prinde contururi tot mai clare în imaginaţia unui personaj cu o sensibilitate artistică cum este celebra Mini. Aceasta este acum mai mult decât o simplă structură psihică, lăsând loc liber inefabilului, imponderabilului, nemaifiind o abstractă camăruţa ataşată de trupul din carne şi sânge.

,,Ne întrebăm dacă nu cumva trupul sufletesc desemnează de fapt, o structură psihică insesizabilă cu mijloacele conştiinţei dar bine construită din punct de vedere funcţional, ceva care poate evoca în conştientul psihanalitic, acea formaţiune plină de dinamism, dar având o organizare de dimensiuni precise. De aici tensiunile şi dramele ce se produc datorită neconcordanţei dintre trupul sufletesc şi eul activ al individului sau, ca să folosim schema elementară psihanalitică, dintre impulsurile inconştiente şi instanţele conştiente"[13].

În viziunea Hortensiei Papadat Bengescu, problematica corpului ţine atât de etic, cât şi de estetic sau metafizic. Personajele sale îşi analizează atât de mult propriul corp sau chiar când acest lucru este prea puţin vizibil, preocuparea pentru el reiese din întreg contextul. Femeile îşi analizează trupul, sau analizează atent trupul altora. Deocamdată nimic nu arată interes pentru trupul bărbaţilor, decât în măsura în care acesta reprezintă evident un semn al declinului, aşa cum se întâmplă cu prinţul Maxenţian în ,,Concert din muzica de Bach".

În Hotensia ca prozatoare şi mult probabil şi ca femeie, există doua viziuni asupra eului feminin, pe care Ov. S. Crohmălniceanu îl defineşte printr-un anume mit personal, strict legat de dorinţa scriitoarei de a-şi construi unitatea sa interioară pierdută cândva în urma unei sciziuni flagrante în două personaje complet diferite: ,,Una foarte sensibilă la respectabilitatea familial–socială, dorind să o menţină intactă, chiar cu preţul unor grele sacrificii. […] A doua persoană este stăpânită de o vocaţie irepresibilă al cărei imbold secret îl resimte ca pe o pornire pasională, foarte intimă. Ea ar însemna ataşamentale infantile nedepăşite, senzualitatea, aplecarea spre literatură, licenţele morale ale vieţii artistice. Drama e că aspiraţia aceasta apare drept ruşinoasă, blamabilă mediului a cărui responsabilitate, prima persoană ţine să o menajeze neapărat."[14]

Prin urmare, corpul însuşi devine gazdă a unui conflict între individ şi dorinţele, pulsiunile lui interioare şi specie, care înseamnă o anume servitute în faţa societăţii, la care individul, în special femeia, este supus. O imagine a corpului care revine sistematic, în opinia criticii este "păpuşa".

Păpuşa reprezintă ipostaza aceea a corpului care se lasă manipulată, dominată de convenţional până la mecanicism. Simbolul apare încă din ,,Marea", când eroina îşi aminteşte cum în locul cărţii dorite mereu primea de Anul Nou o păpuşă, cu alte cuvinte un corp mecanic. Femeia păpuşă este conformă cu gustul estetic al epocii: blondă ca de porţelan, cu ochii mari, albaştri aşa cum este Lenora sau Coca–Aimee, preferata fiică a familiei Hallipilor. Lenora este femeia pasională, cu forme, plină de senzualitate, manifestând adesea scene de isterie, în timp ce *Coca –Aimee* este tipul fetei mondene, frivolă şi cultivatoare a stilului snob ca orice adolescentă. Pe când Lenora e cât se poate de vie, Aimee e artificială în comportament. Lenora e o maestră a propriei sale imagini, cultivate profund în oglindă, îmbogăţită de o vestimentaţie elegantă, amplasată mereu într-un ambient care să îi scoată în evidenţă personalitatea. E o femeie de interior. Coca–Aimee şi-a construit o imagine însă mult prea neverosimilă, închisă în trupul ei virgin, de fetiţă care nu suportă atingerile cu o pasiune a curăţeniei ajunsă până la obsesie. Trupul femeii păpuşă este fie viu, încărcat de senzualitate ca al Lenorei, fremătând de instinct, fie stereotip, anormal de robotizat, aproape

[13] G. Bratescu, Freud şi psihanaliza în România, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, pag.81-88
[14] Ov. S. Crohmălniceanu, Hortensia Papadat Bengescu la psihanalist, Bucuresti, Editura Cartea Românească, vol. Cinci prozatori în cinci feluri de lectură, 1984, pag. 159

fără viaţă ca la Coca-Aimee. Răceala transpare în corpurile robotizate ca simbol adesea al infertilităţii, al refuzului maternităţii şi implicit al perpetuării.

„O păpuşă fără de caracter este perfectă şi mai ales deosebită prin materialul întrebuinţat de natură: mătase, culoare, totul de primă calitate, nici un defect de ţesătură. Corpul, proporţionat ca înălţime şi ca dezvoltare, n-avea nici voluptatea formelor, nici nubilitate - o statuetă pe care ochiul se oprea fără impresii, numai cu singura însufleţire a enervării provocată de imobilitatea unei fiinţe totuşi vii."[15]

În acest mod statutul de logodnică este ideal pentru aceste femei, care percep iubirea doar în stare de imaculare profundă aşa cum este Manuela, mândră de faptul că nu a devenit amanta celui pe care-l considera bărbatul ei, eterna logodnică, niciodată soţie. Este evident că pentru aceste femei maternitatea este ceva extrem, o stare pe care nici nu o cunosc şi nici nu şi-ar dori să o cunoască. Pentru G. Călinescu, iubirea de copii reprezintă o marcă a ceea ce el numea literatură de tip moral, dar Hortensia, ca toate celelalte prozatoare ale epocii nu cunosc această perspectivă şi nici nu o abordează. Chiar şi atunci când sunt mame, personajele Hortensiei nu au vocaţia maternului, aşa cum este tot celebra Manuela, mamă a nu mai puţin de cinci copii. Apropierea de proprii ei copii i se părea dezgustătoare, refulând un cinism şi egoism.

„Nu iubea în genere copiii. Dintre toate făpturile, puiul de om i se părea cel mai urât. Neputincios, murdar, scâncit, el purta astfel toate inferiorităţile omului matur. Pe obrazul mânjit, pe degetele lor murdare, ea vedea toate petele ce aveau a li se pune mai târziu pe dinlăuntrul sufletului. Puiul de pasăre, căţeluşii, mieluşeii, chiar brotăceii sunt mai frumoşi, mai voinici. Nu-i poartă nimeni în braţe, nu-şi mănâncă nimeni viaţa îngrijind neputinţa lor."[16]

Monstruozitatea acestui personaj, ca a altora ca ea, din cărţile Hortensiei, scoate la suprafaţă refulări tenebroase ale însăşi autoarei, care în faţa lumii pozează în mamă fidelă datoriei sale, iar din adâncurile fiinţei sale scoate un inconştient hărţuit de fantasme tulburătoare. Este evidentă eficienţa unei modalităţi psihanalitice de a observa fobia faţă de copii şi de maternitate, în genere.

Bianca Burţă-Cernat observă posibilitatea abordării unor texte asumat autobiografice şi o legătură afectivă extrem de problematică a scriitoarei cu propria mama. O adolescentă fragilă devenită mamă mult prea devreme şi pe care fiica recunoaşte că nu a iubit-o niciodată, acum tardiv învinovăţindu-se.

„Odată cu romanul „Fecioarele despletite", în care prin *Mini* se realizează depersonalizarea naratoarei şi despărţirea sufletului de trupul femeii, în cele doua simboluri cheie - trupul sufletesc şi fecioara despletită - aspiraţia spre dragoste dispare, răceala şi mizantropia pun stăpânire pe suflet, iar drumul ascuns duce spre mortificare."[17]

Afecţiunea nu e o caracteristică a vieţii femeilor scriitoarei, la fel cum nici viaţa intimă nu este. Elena se mărită din interes cu Drăgănescu, pentru care simte chiar repulsie şi dispreţ, iar Coca–Aimee e frigidă cu totul, aşa cum alte personaje feminine cad adesea în perversiune şi chiar incest. Aneta caută logodnici pe stradă, prin tramvaie, iar uneori, îşi priveşte tatăl într-un mod insinuos. Unele experienţe erotice se consumă doar de dragul de a se consuma, cu scârbă din partea ambelor părţi, uneori doar pentru a scăpa de povara virginităţii pentru femei. Acest lucru se justifică prin modul în care scriitoarea percepe urâtul fizic şi moral, ca fiind parte a sexualităţii.

---

[15] Hortensia Papadat Bengescu, Drumul ascuns, în vol. Fecioarele despletite, Concert din muzică de Bach, Drumul ascuns, Buc., Editura Eminescu, 1982, pag.348

[16] Idem p. 234

[17] Elena Zaharia Filipaş, Studii de literatură feminină, Bucureşti, Editura Paideia, 2004, pag.62

În ,,Concert din muzică de Bach" există însă un cuplu care pare a trăi o poveste sinceră şi pasională, genul de romanţă amoroasă cumva tipic burgheză. Este vorba de Elena Drăgănescu şi muzicianul Marcian. Muzica şi aripile ei divine înconjoară această poveste de iubire, cu adânci aspiraţii artistice din partea celor doi. Dar Elena e totuşi o demnă reprezentantă a lumii în care trăieşte. Ea păstrează caracterul protocolar al întâlnirilor lor, încercând mai întâi să se convingă pe ea însăşi că ceea ce simte e adevărat. Momentele de intimitate sunt puţine şi nu au atracţia erotică necesară.

Autoarea se simţea ataşată acestui personaj căruia se străduieşte sa-i atribuie trăiri, pasiuni şi sentimente însă, fără îndoială, nu în totalitate. Elena Drăgănescu este tot o femeie păpuşă, a cărei perfecţiune trupească devine aproape imaterială, un spectru care doar simulează viaţa. Ea este totuşi mânată de dorinţa de parvenire, iar muzica însăşi devine o modalitate onorabilă de a se ancora în lumea mondenă.

Personajele Concertului trăiesc monstruozităţi afective greu de conceput, care fac greu de citit şi de empatizat cu scrisul autoarei. Ada Razu naşte un copil, pe Sia, făcut cu Lica Trubadurul, o legătură ciudată. Linaeste umilită continuu de doctorul Rim care o tratează ca pe o servitoare. Nory însă este singurul personaj care scoate la suprafaţă revolta femeii faţă de bărbat şi de degradarea lipsei de emancipare la care acesta o supune permanent. Ea îi stigmatizează pe toţi bărbaţii, de la Lică Trubadurul la doctorul Rim. Ceea ce contestă ea este doar supremaţia bărbatului, afirmându-şi totodată credinţa în identitatea feminină.

Bărbatul, neexplorat în proza Hortensiei, în spiritualitatea şi sexualitatea lui este prezent doar pentru a sublinia opoziţia dintre el şi femeie, opoziţie tradusă mai în totalitate în dihotomia tare-slab. Prin urmare, gândirea romancierei rămâne la stadiul de patriarhat, e o gândire masculină, care îl face pe bărbat să fie creator de civilizaţii, cum spune E. Z. Filipaş, cel care duce "viaţă mare", iar pe femeie o lasă să trăiască în sfera familială, fără amplitudinea deschiderii sociale, ducând ceea ce s-ar numi "viaţă mică".

Bărbatul e un posibil soţ, o necesitate a femeii de la sfârşitul secolului al XIX -lea. Pe el se sprijină femeia, el este resortul ei material, moral şi social. O femeie, în absenţa unui bărbat, rămâne la marginea moralităţii şi este privită straniu de restul lumii. Hortensia nu a scăpat de capcana reprezentării femeii ca pe un simplu obiect corporal, adica o simplă posesoare a unui trup. Şi în ceea ce priveşte atitudinea comportamentală, feminitatea e sinonimă cu slăbiciunea, Hortensia rămânând o femeie de modă veche, dar pentru care fragilitatea, delicateţea feminină, şi caracterul ei inofensiv, se transformă într-o forţă în faţa bărbatului, o forţă uneori extrem de primejdioasă şi, oricum, greu de acceptat.

Siguranţa pe care i-o oferă bărbatul femeii, în concepţia scriitoarei, este însă sinonimă cu acceptarea unei stări de totală dependenţă, manifestată în cadrul familiei, în care se desfăşoară şi se clădesc toate sacrificiile, cu preţul unei încorsetări grele, care-ţi refuză aproape orice libertate: ,,Familia îşi aduse aminte de viaţa ei proprie, şi familia îi aparu atunci ca o cange, ca un năvod cu ochiuri multe care se strâng şi se sugrumă şi nu-ţi mai dau drumul, de unde nu poţi ieşi niciodată la mare, la larg , la lumină."[18]

Marea devine un simbol central, o aspiraţie a romancierei spre infinitul nebănuit al libertăţii individuale, spre cucerirea lumii, chiar dacă numai prin artă, uneori. Cât de feministă este atunci Hortensia? Este ea o ,,fecioară despletită", sau doar o aspirantă la acest titlu care luptă cu proprii ei demoni care o întorc mereu şi mereu spre un trecut canonic şi închis în dogme şi spre o existenţă banală, mult prea comună, dacă nu ar fi fost accesul spre literatură.

Explorarea subconştientului face din personajul Mini, la fel ca din autoare să recurgă la o scindare între conştiinţa-reflector şi subconştientul însuşi, fapt ce aduce în planul modernităţii, fără echivoc, proza Hortensiei Papadat Bengescu:

[18] Hortensia Papadat Bengescu, Drumul ascuns, Bucureşti, Editura Albatros, 1966, pag.76

„Întreaga literatură a doamnei Hortensia Papadat Bengescu provine din stăpânirea resorturilor nedesluşite ale structurii psihologice nouă şi se integrează strălucit în preocuparea generală a culturii moderne, de a limpezi actele conştiinţei, la lumina iraţionalului şi subconştientului. Istoriceşte deci, considerând progresul realizat de d-na Hortensia Papadat Bengescu de la „Fecioarele despletite" la romanele următoare, ciclul dumisale se înfăţişează ca cea mai serioasă realizare de frescă, în romanul nostru. Din cetirea printe rânduri se desprinde aceeaşi privire lucidă asupra vieţii, care recunoaşte destinul singurătăţii, fragilitatea relaţiilor dintre oameni, învecinarea nebuniei cu cumînţenia, sensul relativist al adevărului, autostăpânirea minciunii…Marea romancieră dispune de o luciditate care refuză întunericul, precum şi falsele lumini ale convenţiilor"[19].

Sufletul feminin, etern mister sau nu, doar o femeie îl poate însă desluşi, chiar şi atunci când el rămâne încorsetat în iţele trecutului şi în prejudecăţile societăţii care îi refuză identitatea, deoarece este înspăimântat de fantasmele sau umbrele întunericului.

Aici intervine Hortensia, proiectându-se într-un subconştient abisal pe care-l descifrează treptat.

BIBLIOGRAPHY

1. Bianca Burţă- Cernat, Fotografie de grup cu scriitoare uitate, Proza feminină interbelică, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2011

2. Elena Zaharia Filipaş,Studii de literatură feminină, Bucureşti, Editura Paideia, 2004

3. Elena Zaharia Filipas, Retorică şi semnificaŢie, Bucureşti, Editura Paideia, 1993

4. George Călinescu, Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Bucureşti, Editura Minerva, 1982

5. Serban Cioculescu, Aspecte ale literaturii contemporane, 1932-1947, în Viaţă, 1972

6. Virginia Wolf, O cameră separată, Bucureşti , Editura Univers, 1999

7. Hortensia Paspadat Bengescu, Femeia în faţa oglinzii, Bucureşti, Editura Albatros,1973

8. Hortensia Papadat Bengescu, Fecioarele despletite, în vol. III, din Opere, Bucureşti,

9. Editura Minerva, 1979

10. Hortensia Papadat Bengescu, Logodnicul, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970

11. Hortensia Papadat Bengescu, Drumul ascuns, Bucureşti, Editura Albatros 1966,

12. Hortensia Papadat Bengescu,Concert din muzică de Bach, în vol III din Opere, Bucureşti, Editura Minerva, 1979

13. Hortensia Papadat Bengescu, Ape adânci, Bucureşti, Editura Albatros, 1976

Hortensia Papadat Bengescu, Femei între ele, în vol. Nuvele. Povestiri, Bucureşti, Editura

[19] Şerban Cioculescu, Romanul d-nei Hortensia Papadat Bengescu - studiu apărut în Revista Fundaţiilor, Nr 11, Noiembrie 1938, pag.6

THE JOURNALISTIC STYLE OF OCTAVIAN GOGA

Adriana Ştirbu
PhD Student, University of Piteşti

Abstract: Octavian Goga exists in our literary counciuousness as "the poet of our suffering", but he is also a great publicist and orator. His activity as a publicist is part of his activity as a politician, which means that what he didn't manage to realize in politics he made it to the top of his publicistic activity. The critical spirit and the absolute wish of telling the true got him in trouble, so that he was imprisoned. His offensive style of writing publicistic is strong associated with his obsession of national unity idea, so that his publicistic is rather a soul radiography, a journal, than an objective one.

Keywords: publicistic activity, politician, national unity idea, soul radiography, style.

1. **Definirea conceptelor de *stil şi limbaj***

Conceptul de *stil* a fost pentru prima dată menţionat de Şcoala ligvistică de la Praga la începutul secolului precedent unde erau menţionate stiluri precum: poetic, tehnic, familial. În ceea ce priveşte limba română, mai mulţi cercetători au încercat să definească conceptul de stil al limbii literare astfel că Ion Coteanu a definit acest concept drept un „sistem lingvistic mai mult sau mai puţin specializat în redarea conţinutului de idei specifice unei activităţi profesionale, unuia sau mai multor domenii din viaţa social-culturală, cum sunt arta literaturii, ştiinţa sau tehnica, filosofia, critica literară şi artistică, istoria, viaţa familială etc, care toate au, ori tind să aibă cuvinte, expresii şi reguli proprii de organizare rezultate din diverse restricţii impuse."[1] Andriescu susţine că Ion Heliade Rădulescu este primul care realizează o clasificare a stilului, dezvoltată sub auspiciile retoricii, iar Ion Gheţie şi Paula Diaconescu susţin teoria lui Wilhelm von Humboldt conform căreia poezia I se opune prozei din acest punct de vedere, proza fiind mult mai complexă prin adăugarea conversaţiei, a prozei ştiinţifice şi a celei oratorice.

2. Stilul publicistic în limba română literară

Cercetărimai mult sau mai puţin minuţioase cu privire la delimitarea conceptuală a stilului au existat de-a lungul timpului, la fel ca şi în cazul delimitării stilurilor limbii ţinând seama de domeniul de activitate.

Stilul publicistic a ridicat numeroase controverse în limba română în ceea ce priveşte delimitarea lui de alte domenii din punct de vedere al limbajului, ţinând seama că stilul este pus în relaţie cu limbajul. Aceste idei sunt încadrate în două teorii, după cum urmează:

a. Stilul şi limbajul sunt două noţiuni ce reprezintă aceeaşi realitate lingvistică, idee susţinută de Şcoala de la Praga, dar atacată de G. Ivănescu. Iorgu Iordan, primul lingvist care a delimitat stilurile funcţionale ale limbii române, alege termenul de *limbaj* în detrimentul *stilului* care se reduce la maniera proprie a unui autor de a realiza scriitura.

b. Stilul este diferit de limbaj, această ipoteză fiind prezentată mult mai nuanţat şi susţinută de mai mulţi lingvişti cum ar fi Dumitru Irimia sau Ioan Milică, ambii având aproximativ aceeaşi părere corform căreia limbajul coincide cu semnele lingvistice, iar stilul este rezultatul a ceea ce este comunicat. Un alt argument este susţinut Şt. Munteanu care

[1] Coteanu, Ion, 1973, p. 45

consider că stilul este rezultatul utilizării limbajului expresiv, iar stilurile nonartistice cum ar fi administrativ, ştiinţific şi publicistic sunt variante ale limbii literare.

Dacă există sau nu stilul publicistic în limba română este o problem pusă în dezbatere mai ales între anii 1954-1985. Iorgu Iordan consideră că stilul publicistic este unul dintre cele mai complexe, întrucât sunt utilizaţi atât termini limba scisă, cât şi din cea vorbită, iar Ion Coteanu că o unitate funcţională sintuată între stilul ştiinţific şi cel artistic este indiscvutabil inexistentă, textul publicistic fiind o subclasă a celor două.

3. Activitatea publicistică a lui Octavian Goga

Octavian Goga este prezent în conştiinţa poporului în primul rând ca poet şi mai puţin ca publicist ori dramaturg. Nimic nu este străin de faptul că poezia lui este una militantă şi că, asemenea unui apostol, fidel în totalitate ţăranului român, reuşeşte să prezinte cu o ardoare ieşită din comun viaţa aspră a românului care, deşi duce o viaţă grea, dragostea faţă de ţară şi de Dumnezeu îl determină să nu îşi piardă speranţa unui viitor mai bun. Suferinţa românilor este şi suferinţa poetului, suferinţă ce se transformă în revolta jurnalistului Goga. Publicistica lui prezintă o valoare educativă, articolele lui fiind prin definiţie documentare ale epocii, şi, dincolo de acest lucru, se poate remarca măiestria cu care acesta construieşte cu o conşiinţă artistică ce iese din tipare, adevărate capodopere din punct de vedere stilistic. Spirit critic şi însetat de adevăr şi dreptate, articolele sale iau naştere în urma activităţii sale politice ce dispune de o concepţie vizionară şi mesianică, cea din urmă putând fi identificată în toate etapele vieţii sale. Pornind de la principiul că oricât de dur ar fi adevărul, acesta este un antidot necesar pentru a îndrepta lucrurile, articolele sale au un caracter constructiv, asemenător cu cel construit de Mihail Kogălniceanu la *Dacia literară*. Întreaga sa activitate gazetărească este construită pe baza acestui principiu astfel că, la moartea sa, Nicolae Iorga concentrează în câteva cuvinte întreaga sa existenţă din care reiese caracterul puternic, justiţiar: „părăseşte o viaţă pe care a trăit-o cu o putere extraodinară, mergând cu un fanatic avânt până la distrugerea unui trup care ca prin minune a putut să reziste şi până acum acestui necruţător zbucium”[2].

Activitatea sa de gazetar s-a dezvoltat de timpuriu şi, ca şi ceilalţi tineri cum ar fi: Ilarie Chendi, Vasile Lucaciu, Ion Lupaş, îşi propune ca prin intermediul publicaţiilor sale şi al activităţii politice să aducă o reîmprospătare a culturii şi a politicii vremii, pusă sub auspiciul maghiarilor. El apreciază, făcând referire mai ales la activitatea publicistică a lui Eminescu, a lui C. A. Rosetti sau George Barițiu că: „ la noi ca şi în alte părţi presa din vremuri vechi a fost o tribună consacrată de îndrumare a opiniei publice. În gazetele noastre s-a pulverizat zilnic tot ce am crezut, tot ce am nădăjduit în ziua de mâine. Ziarele reprezintă nervii impresionali ai unui popor în fluctuaţiunea lui cotidiană şi un organ de publicitate e o bucătură de toate zilele care serveşte societăţii. Aceste adevăruri au fost înţelese totdeauna şi de aceea cei mai buni, temperamentele de apostoli, au coborât odinioară la noi în gazetărie şi au scris cu sângele lor pagini nemuritoare”[3]. Pentru el articolele de ziar pe teme politice ale antecesorilor săi sunt adevărate capodopere literare ce şi-au îndeplinit menirea şi reprezintă adevărate modele demne de urmat.

În 1902, alături de Al. Ciura şi Oct. Tăslăuanu înfiinţează la Budapesta revista *Luceafărul*, declarând ani mai târziu că denumirea revistei coincide cu starea sufletească şi cu conştiiţa artistică de care tinerii studenţi dispuneau la acea vreme. În 1907 sub conducerea sa a apărut revista *Ţara noastră* în al cărui prim număr, la 1 ianuarie 1907, Goga publică articolul *Către cărturarii noştri.* Acest articol este o dovadă clară că orice scrie Goga este o armă protectoare pentru românul lipsit de orice urmă de cultură, dar bogat din punct de

[2] Iorga, Nicolae, p. 318
[3] Goga, Octavian, *p. 30*

vedere al spiritului.Încă din primele rânduri acesta își exprimă poziția și menirea sa de cărturar: aceea de pedagog, de a apăra interesele țăranilor și de a le aduce la cunoștință, într-un stil familiar, drepturile care le-au fost încălcate. Acestea sunt niște obligații pe care orice cărturar trebuie să le îndeplinească celor care s-au sacrificat și i-au smuls din sânul familiei pentru a le oferi o educație aleasă. Cunoscut pentru simțul său critic, judecă elegant, dar acid atitudinea cărturarilor care s-au îndepărtat de obiectivul lor și se simt din ce în ce mai atrași de plăcerea oferită de bunurile materiale: „Cărturarii noștri se despart tot mai mult de gândurile ce poartă de îndemnurile obîrșii lor. Unii sunt cuprinși de o sete a banului care nu prilejuiește niciodată ajutorul deaproapelui, alții văd în țărănime turma ascultătoare”[4]. Citit ca un articol program, Goga îi îndeamnă pe cărturari să utilizeze un limbaj potrivit, accesibil tuturor, întrucât doar rămânând fideli graiului tradițional conștiința și unitatea națională nu vor dispărea. Articolul îmbină cu o măiestrie ieșită din comun mesianismul, omul de cultură, poetul și politicianul, toți având aceleași obiective: unitatea națională și protejarea țăranului român. Un cărturar căruia îi lipsesc aceste atribute este lipsit de valorile morale necesare pentru unitatea națională. O poziție asemănătoare este manifestată și în articolul *Carte*... . Scris cu o minuțiozitate aparte, Goga utilizează limbajul arhaic pus în asociere importanța dezvoltării intelelectuale pentru a apăra drepturile țăranilor în vremurile atât de schimbătoare la care sunt supuși. Aceleași idei legate de menirea cărturarilor sunt prezentate și în articolul *Adevărul* publicat în revista *Luceafărul,* în care Goga, adoptând o poziție ofensivă, susține că puțini sunt cărturarii ce poartă în suflet dragostea față de țăranii asupriți și care au înțeles adevăratul sens ce trebuie urmat pentru a susține identitatea și unitatea românilor, majoritatea intelectualilor și a oamenilor politici urmărindu-și propriile interese în detrimentul intereselor naționale. Poziția acestora a declanșat o adevărată problemă națională ce nu poate fi depășită decât printr-o organizare unitară riguroasă solidară, această fiind obligația tuturor oamenilor publici.

Poziția ofensivă pe care a adoptat-o în publicistică, poziție puternic ancorată în dorința sa de unitate națională este dezvăluită și în articolul *A murit un om: Ioan Slavici,* publicat în 1910. Cum a reușit Goga să-l îngroape pe Slavici cu 15 ani înainte ca Slavici să moară? Simplu: cel din urmă este privit de publicist ca un real obstacol pentru lupta unității naționale. Scris sub formă de pamflet, articolul denunță relația de prietenie dintre Slavici și preotul Vasile Mangra, viitorul mitropolit al Ardealului. Păcatul lui Slavici care-l determină să scrie acest articol teribilist este că refuză să se dezică de vechiul său prieten care adoptase programul guvernamental maghiar probabil pentru a-și atinge scopul de a ajunge mitropolit. Ca un adevărat detectiv, gazetarul creează suspans prin punerea în scenă a unei întâmplări cu o cântăreață care încântă în tinerețe publicul, iar la bătrânețe dezamăgește. Slavici este cântăreața care alege o *tovărășie dezonorantă,* este *umbra vulgară a unui vis frumos,* este un ucigaș al credinței, al frumosului. Stilul acid și vădit agresiv se naște, evident, din dorința obsesivă a lui Goga de unitate națională care uneori îl împiedică să reacționeze și să scrie obiectiv. Este dificil de susținut o poziție sau alta, însă a se aminti și faptul că nuvelistul Slavici s-a dovedit a fi o fire echilibrată, iar scrisoarea apărută în *Telegraful român,* ci nuîn gazeta *Tribuna* cu care obișnuia să colaboreze, a exprimat o poziție imparțială, sobră în ceea ce privește situația lui Manga. Indignarea lui Goga nu se rezumă la un simplu articol de ziar, ea migrează și în literatură, poetul publicând în volumul *Cântece pentru țară* o poezie dedicată lui Ioan Slavici, *Unui scriitor vândut,* în care Slavici este acuzat de trădare.Nici Titu Maiorescu nu a fost iertat de condeiul critic al publicistului. În același stil pamfletar este scris și articolul *Maiorescu. Un Petroniu care n-a știut să moară* în care omul politic este acuzat de faptul că deși a avut un aport în cultura și politica vremii, are un *defect organic*, acela a dezrădăcinării, ceea ce îl împiedică a lua decizii favorabile poporului român, cum ar fi refuzul

[4] Publicat în revista *Țara noastră,* an I (1907), p. 4,

participării României la Primul Război Mondial. Articole de acest fel se nasc din revolta care l-a îndrumat în triada scriitor- om politic- publicist, această revoltă fiind recunoscută şi de prietenul său Octavian Tăslăuanu, dar şi de scriitor, care îşi declară crezul său artistic şi menirea sa ca deschizător de drumuri pentru poporul român: „Eu, graţie structurii mele sufleteşti, am crezut întotdeauna că scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui şi se transformă într-o trâmbiţă de alarmă. Am văzut în scriitor un element dinamic, un răscolitor de mase, un revoltat, un pricinuitor de rebeliuni. Am văzut în scriitor un sămănător de credinţe şi un sămănător de biruinţă”[5]. Fie că e vorba de poezie, politică, gazetărie, revolta se poate identifica la tot pasul, iar spiritul său critic şi acid la adresa nedreptăților au dus și la consecințe mai puțin favorabile, cum ar fi încarcerarea lui la Szeget.

Articolele de gazetă ale lui Octavian Goga sunt un refugiu al omului politic Goga, iar ceea ce nu reușește în politică, va reuși cu siguranță în artcicolele sale, devenind implacabil cu orice personalitate remarcantă a vremii care se abate de la drumul firesc și de la menirea ce are la bază unitatea națională.

BIBLIOGRAPHY

1. Coteanu, Ion, *Stilistica funcţională a limbii române,* Editura Academiei, Bucureşti, 1973;
2. Dodu-Bălan, Ion, *Octavian Goga*, Editura Minerva, București, 1971;
3. Goga, Octavian, „Despre el însuși”, *Precursori,* Editura Minerva, București, 1989;
4. Goga, Octavian, *Fragmente autobiografice*, Editura Eminescu, București, 1990;
5. Goga, Octavian, *Pagini publicistice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981;
6. Iordan, Iorgu , *Limba română contemporană*, Editura Ministerului Învăţământului, Bucureşti,1954;
7. Iordan, Iorgu, *Limba literară: studii şi articole*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1977;
8. Iordan , Iorgu, *Observaţii cu privire la stilul publicistic*, în „Presa noastră”, 10–11, p. 28–29;
9. Iorga, Nicolae, *Oameni care au fost, vol II*, E.P.L, București, 1960;
10. Irimia, Dumitru, *Structura stilistică a limbii române contemporane (pentru uzul studenţilor)*, Iaşi, 1984;
11. Irimia, Dumitru, *Introducere în stilistică*, Editura Polirom, Iaşi, 1999;
12. Şt. Munteanu 1972 = Ştefan Munteanu, Stil şi expresivitate poetică, Bucureşti, Editura Ştiinţifică.

[5] Goga, Octavian, p.35

EUROPEAN VALENCES AND OPENINGS IN CERNA'S POETIC IMAGERY

Valentina-Luminița Carp (Tanasaciuc)
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract:About Panait Cerna it was said that he was Eminescu's most important epigon, although Lucian Predescu considered his poetry to be "a faint reminiscence of the Eminescu current."
Being a poet, but also a theorist of writing texts from the late nineteenth to early twentieth century, to highlight the European dimension of Cern's work, the emphasis will be on the author's only volume of poems entitled "Poems" and appeared during of the author's life, 1914. It is the body of texts that defines Panait Cerna as a poet. It is the only volume of poems by the Dobrogean poet for the composition of which the author himself made a very rigorous selection of texts. In fact, as time passed from the publication of the volume, the author had set out to somehow reorganize the contents of the volume as he considered that texts of dubious value had also been included. However, a certain poetic expression makes Cerna original. Through the poetic message transposed in his lyrics, the young poet believes that he can fight evil, suffering.
The poetry of the writerfrom Tulcea, Panait Cerna, although it does not meet two of the fundamental conditions of universality - a wide circulation, in fact, of his work outside the borders of his own country and the exceptional value of the expressive force of language -, issues and motives, message, significance, vision and superior artistic achievement, in a wider space than the local, national, and we believe that we can speak, without any hesitation, of a certain European dimension of his creation.

Keywords:Panait Cerna, creation, universality, language, motives, dimension

În demonstrația dimensiunii europene a universului imagistic cernian, ne propunem să pornim de la teza lui George Călinescu care susținea că un poet universal și, prin urmare, un poet european este ipso facto un poet național.

Așadar, Panait Cerna este un poet național. Se poate identifica, de un mare număr de motive populare româneşti, precum al *doinei*(„*O, suflete! Doineşte şi tresaltă!*"[1]) sau al *dorului*(„*Când după zile lungi de jale / Ce-au mângâiat un trist amor, / Vă întâlniţi pe-aceeaşi cale/ Înlănţuiţi de-acelaşi dor*" [2]–), *al ielelor* („*Din adâncime, ielele-ţi cântară / Chemări ispititoare ca-n poveşti ...*"[3]), al *eroului basmului naţional* („*Dar ca-n veci să nu-ţi învie / Zâmbetul cel nemilos, / Răzbunarea mea să fie:/ Săntâlneşti pe Făt Frumos*"[4]), ori al *protagonistei poveştilor*(„*Şi-mi răsare la fereastră, / Surioara Cosânzenei*"[5]) ori *sentimentul dezrădăcinării şi al înstrăinării* („*Pustii sunt ţările străine / De ce-am plecat de lângă tine?*"[6]), al *instrumentelor muzicale populare româneşti* („*E târziu acum. În zeghe, / Dorm doinaşii din cavale*"[7]), ori *termeni mitologici naţionali*[8] (Ghenar, "*Cai de vânt scăpaţţi din mâna / Cruntului Genar* sau "Faur " *Vin în pas zorit/ Crivăţ cel nebun şi Faur/ Cel*

[1] Cerna, P. "Noapte" în "Floare și genune", Editura pentru literatură, București, 1968, p. 20
[2] Idem., "Ecouri", p. 11
[3] Idem., "Floare şi genune", p.92
[4] Idem., "Amor", p. 97
[5] Idem., "Floarea Oltului", p. 102
[6] Idem., "Dor", p. 89
[7] Idem., "Floarea Oltului", p. 103
[8] Idem., "Primăvara", p.151

neispăvit"). Toate aceste motive sunt predominante în literatura română începând, chiar cu literatura populară al cărei caracter anonim este atât de puternic imprimat încât se poate considera că literatura română este unică din acest punct de vedere. Datorită acestor motive preluate din lirica populară, textele cerniene dobândesc un farmec deosebit, o vioiciune şi o prospeţime a tablourilor artistice purtătoare de amprente populare.

Aşa se explică de ce poezia „Primăvara" pulicată în revista „Convorbiri literare" în anul 1910 este asemănată de Maria Luiza Ungureanu cu " o pagină de basm, în vare ne surprinde bogăţia şi varietatea elementelor folclorice".[9] Încă de la început poetul creionează imaginea zânei Primăvara, o "făptură de floare", cu obraji trandafirii, cun un văl de argint asemeni norilor care îi este acoperământ pentru cap, cu o ţinută înaltă şi mândră însoţită de cruntul Genar, un voinic care struneşte "rădvanul domenesc bătut cu nestemate.

Chiar şi versurile poeziei, "Floarea Oltului", amintesc de basmele româneşti căci "*la căsuţa văruită/ Murgul din copită bate/ Şi-mi răsare la fereastră/ Surioara Cosânzenei/ Floare albă şi măiastră."*[10]

Pe lângă motivele naţionale, creaţiile lui Panait Cerna sunt imnuri închinate graiului românesc ideea susţinută de predispoziţia poetului de a-şi intitula textele "cântec", fie că e vorba de "Cântec de noapte", " Cântec de martie" sau pur şi simplu" Cântec". Toate aduc în prim plan admiraţia poetului pentru limba românească armonioasă. Poetul preia din literatura populară, pe care se pare că o cunoştea prea bine, forma de dialog, fie el imaginar, interogaţia, repetiţiile, forme care susţin ideea că avem de-a face cu un poet naţionalist, iubitor de ţară, popor, natură românească. Sentimentele acestea sunt şi mai accentuate în timpul efectuării studiilor în Germania, când poetul îşi exprimă cu maximă intensitate intenţia de a reveni în ţară pentru a călători prin locurile dragi.

Totodată nu putem să nu remarcăm ideea comuniunii omului cu natura, a vizunii fraternităţii dintre român şi codru, ape, munţi, viziune ce se poate identifica cu uşurinţă în universul poetic cernian. Poetul împărtăşeşte gândurile şi trăirile sale "*Oltului cu repezi valuri"* sau Jiului, Carpaţilor. Cu toţi aceştia îşi imaprte Cerna dorul şi dragostea de viaţă.

Pe de altă parte, cadrul geografic prezent în creaţia lui Panait Cerna este naţional, căci poetul are contact încă de la începutul creaţiei sale cu spaţiul satului în care s-a născut şi a copilărit, şi apoi cu întregul spaţi românesc. Regăsim, astfel, câteva referiri la forme importante şi semnificative de relief. În textele sale, poetul delimitează clar spaţiul României prin enunţarea a două repere geografice definitorii: *munţii şi fluviul*: „*Cum să v-arăt ce e la vatra voastră! /Duios răsună cântece încete,/ De la Carpaţi, la Dunărea albastră*"[11] . Altminteri, aceste repere geografice le întâlnim la toţi scriitorii români care se mândresc cu naţionalitatea lor. Un alt text, "*Vârful cu Dor*" aduce în prim plan un alt element geografic definitoriu, poetul făcând trimitere vizuală la alt element montan, specific Munteniei – munţii Bucegi. Se observă cum în textul poetic, autorul arătă în mod convingărtor că piscul este reper simbolic din vechime pentru spiritualitatea românească: *„Ce viu sclipesc sub cer Bucegii!/ Numai eternul Vârf cu Dor,/ Înstreinat de lumea noastră,/ Se pierde-n taina unui nor."*[12]

O altă coordonată fundamentală, axă a spaţiului românesc, pe care o identificăm cu uşurinţă în compoziţiile lirice ale tânărului poet este *râul Olt*[13]. În "*Floarea Oltului*" Cerna foloseşte formule de adresarea pe care le regăsim şi în poezia lui Goga (Oltul) „iubit tovarăş",

[9] Ungureanu, M. L. "Panait Cerna şi creaţia lui" studiu publicat în volumul " Limbă şi literatură", Societatea de ştiinţe istorice şi filologice"; 1955, p. 297
[10] Idem., "Floarea Oltului", p. 101
[11] Idem., "Poporul", p. 118
[12] Idem., "Vârful cu dor", p. 173
[13] Idem, "Floarea Oltului", p. 102 şi urm.

„iubite frate". Fluviul este personificat, şi prin urmare el devine în mod nemijlocit o prezenţă animată a spaţiului naţional: „*Oltule cu repezi valuri! / Multe mândre flori dezmerzi"*.

Chiar dacă imaginea mării este prezentă deseori în viziune romantică, Panait Cerna construiește imaginea acesteia *„Ades, pe mare, luna-ngândurată Sub val de nori alunecă tăcută"*[14] tocmai pentru a sublinia încă o dată reperele spațiului românesc*: "De la Dunăre la Sena,/ din Carpați la Pirinei"*[15].

În lucrarea "Poezia lui Panait Cerna pe coordonatele «spaţiului mioritic»", Cristian Bucursubliniază caracterul naţional al operei scriitorului tulcean şi prin implicarea viziunii „plaiului": „Alternanţa deal-vale o putem identifica în creația lui Panait Cerna în forme diferite. Poet meditativ prin excelență, el realizează o lirică de idei în care căutarea, frământarea, zbuciumul, contemplarea sunt tot atâtea premise ale imaginii „spaţiului mioritic". Înălţarea şi căderea, încrederea şi descurajarea, satisfacţia şi nefericirea, hotărârea şi îndoiala, siguranţa şi nesiguranţa, gândul şi fapta sunt tot atâtea aspecte ale viziunii „spaţiului mioritic", pe care le putem identifica în lirica sa"[16].

Aceste elemente care dovedesc naționalitatea poetului dobrogean sunt importante, dar pentru a vorbin de o dimensiune europeană a creației lui Panait Cerna se impune să argumentăm raționamentul că opera sa abordează o problematică de interes general uman într-o viziune care nu este vremelnică şi că se distinge printr-o o realizare artistică de excepţie, care să atingă perfecţiunea formală. La acestea se adaugă depăşirea graniţelor şi a epocii în care a creat scriitorul.

Poetul Panait Cerna este considerat de către majoritatea criticilor o voce individuală, continuator al lui Eminescu în perioada de epigonism eminescian (1890- 1913), când a activat el, distinctă însă prin nota de optimism structural din creaţia sa: „Panait Cerna, afirmă criticul I. D. Bălan[17] , a ştiut să găsească, într-o vreme de apăsător epigonism eminescian, împotriva căruia se ridicase Al. Vlahuță în conferința din 1892 "Curentul Eminescu" şi în poezia" Unde ni sunt visătorii?" accente optimiste, originale, mai ales în cântarea iubirii şi a setei de viață".

Analizând din perspectiva celei de-a doua coordonate, cea spaţială, observăm că nici „depăşirea graniţelor" universului în care a fost creată opera, nu este îndeplinită. Din studii întreprinse exhaustiv atunci când ne punem problema în ce spaţiu european s-ar fi putut propaga opera lui Panait Cerna ajungem la aceeași concluzie ca şi profesorul Bucur că doar în două ţări: Germania şi Bulgaria, datorită unor situaţii speciale. Se impune mențiunea că Panait Cerna nu a publicat creaţii în cele două limbi şi atunci suntem îndreptățiți să apreciem că opera cerniană nu a depășit cu mult spațiul național.

În Germania, unde poetul a studiat filosofia şi şi-a luat doctoratul cu teza "Die Gedankenlyrik" (1913), nu a fost un scriitor cunoscut deoarece activitatea lui Cerna s-a axat pe realizarea mai multor studii privind actele de interpretare, descifrare a operelor literare. Cea de-a doua țară, Bulgaria, de care Panait Cerna este legat prin tată (Panait Stanciof), venit învățător în localitatea tulceană Cerna în 1878 nu constituie un univers în care autorul să fi fost prezent direct, mai ales că de de fiecare dată Panait Cerna se declara român. În monografia bilingvă "*Panait Cerna. Omul şi poetul*"[18], cercetătorii - bulgarul Jeco Popov şi românul Valeriu Râpeanu - iau în discuţie răspândirea în Europa a operei scriitorului de-a lungul vremii. Aceștia aduc în discuție eforturile unor cercetători bulgari, din perioada

[14]Idem.,"Celei aşteptate", p.7

[15] Vasilescu, D.C – "Cântecul Gintei Latine" Consultat pe https://lyricstranslate.com/en/dan-constantin-vasilescu-cântecul-gintei-latine-lyrics.html la data de 10 mai 2020

[16] Panait Cerna. 120 de ani de la naştere. Ediţii îngrijită de Olimpiu Vladimirov, Ed. Ex Ponto, Constanţa, 2001, p. 55

[17] Dodu Bălan, I., în "Panait Cerna. Poezii. Antologie, postfaţă şi bibliografie" de I. Dodu Bălan, Bucureşti, Ed. Minerva, 1981, p. 186

[18] Popov, J. , Râpeanu, V. "Panait Cerna. Omul şi poetul", Sofia Bucureşti, 2006, p. 226

interbelică mai ales, precum Hr. Capitanov, care îl face cunoscut printr-o biografie în 1936 şi o broşură de popularizare în 1941[19]. Într-o manieră relativ denaturată, Vladimir Rusaliev îl identifică valoric pe Paint Cerna cu Eminescu şi îi consideră pe aceştia deopotrivă „două genii, doi profeți".[20] Totuși în „Prefaţa" lucrării citate se face o afirmaţie categorică : „În Bulgaria însă Panait Cerna este aproape necunoscut, atât ca om, cât şi ca poet"[21].

Printre ţările unde autorul a început să fie tradus şi publicat parţial, începând cu perioada interbelică, se află Ungaria şi Italia, după cum afirmă cei doi cercetători citaţi.

Dimensiunea europeană a creaţiei lui Panait Cerna poate fi adusă în discuție și dintr-o altă perspectivă: cultura scriitorului, problematica operei şi aprecierile critice emise de-a lungul timpului.

Încă din primii ani de şcoală calităţile intelectuale ale viitorului poet sunt remarcate şi ,mai apoi, la liceul „Nicolae Bălcescu" din Brăila, unde intrase cu nota maximă şi unde va fi premiantul clasei în fiecare an. Este momentul când poetul atrage atenţia prin dorinţa de cunoaştere şi prin pregătirea temeinică la toate obiectele de studiu. Din studiile biografice întreprinse aflăm că poetul îşi însuşeşte bine limbile franceză şi germană încă de pe băncile liceului. Este bine cunoscut faptul că elevul, Panait Cerna a citit în original clasicii literaturii europene: Goethe, Maupassant, Baudelaire, Strindberg, V. Hugo ş.a. O mărturie interesantă a unui coleg de şcoală, C. Cristescu: „din marii autori, precum Goethe şi Heine, ştia pe de rost mii de versuri, care-l emoţionau prin melodicitatea lor"[22] evidențiază formarea europeană a viitorului poet. Preocupările largi ale tânărului de 17 ani s-au materializat într-o traducere a lucrării Prometeu a lui Goethe, încă de vremea când era elev în clasa a V-a de liceu, în 1898.

Ulterior, frecventarea Facultății de Filozofie din Bucureşti, unde îşi ia licenţa în 1907, obţinând calificativul „magna cum laude", şi înscrierea la Facultatea de Filozofie din Berlin în 1908, ca în 1913 să-şi dea la Leipzig doctoratul cu teza Die Gedankenlyrik, pe care îl trece cu acelaşi calificativ („magna cum laude"), sunt dovezi mai mult decât elocvente cu privire la pregătirea excepţională şi cultura largă a scriitorului. Tot studiile biografice conţin informaţii cum că în ultimii ani de studiu în Germania, poetul începe să înveţe şi limba engleză, cu dorinţa expresă de a citi în original poeţii britanici admiraţi: Shakespeare, Byron, Shelley.[23]

Studiile realizate în Germania susțin ideea că poetul cerceta şi analiza cu asiduitate filosofia, asimilând vaste informaţii şi de istorie europeană şi universală, estetică şi istorie a literaturii europene. Cursurile unor profesori de excepţie ca filosoful Wundt, filologul Volkelt, cercetătorul romantismului german Rasler, celebrul lingvist G. Weigand şi mulţi alţii au fost audiate cu maxim interes de către Panait Cerna. Tot la acel moment, se bucură de sprijinul şi preţuirea renumitului profesor Volkelt, care îl şi îndeamnă să scrie o carte despre lirica filosofică, problemă încă netratată pentru Europa.

Toate acestea demonstrează cert încadrarea şi manifestarea tânărului Panait Cerna într-un spaţiu cultural european. Mai mult, tema tezei de doctorat, "Lirica de idei" care îl solicită enorm constituie un studiu-reper pentru teoreticienii români şi nu, numai, căci şi-a dorit să realizeze o viziune exhaustivă istorică şi europeană, începând din Antichitate şi până în epoca sa, asigurându-se că urmăreşte o cuprindere extraordinară a fenomenului cultural artistic şi literar. Preocupările adolescentului încă de pe băncile şcolii şi apoi ale tânărului, în cadrul universitar românesc sau german, aprecierile, calificativele maxime obţinute la examene şi teza de doctorat în filosofie la Bucureşti şi Leipzig sunt o dovadă a unei personalităţi în formare, cu o largă şi solidă cultură universală. Aşadar, Panait Cerna, urmând

[19] Lucr. cit., p. 80
[20] ldem, p. 81
[21] Idem, p. 6
[22] Popov, J. şi Râpeanu, V. op. cit., p. 29
[23] Idem., p. 29-50

modelul eminescian, a beneficiat de „o cultură la nivel european" grație studiilor făcute în diferite centre universitare din Germania.

Încadrarea operei lui P. Cerna într-un spaţiu european este evidentă, mai întâi, cantitativ. Investigațiile întreprinse în notele biografice dovedesc că poetul a realizat 48 prelucrări şi traduceri ale unor texte celebre din marii scriitori ai Europei. Prima poezie, *"Trecut"* (după Lenau), publicată în 1897 în Foaia interesantă, I, nr. 33 (24 august) este o imitaţie a unui text al romanticului austriac N. Lenau (1802- 1850): *„Printre lumile-n repaos/ Ziua moartă s-a pierdut:/ Înc-o clipă s-a adaos Negurosului trecut"*[24]. De remarcat faptul că încă din titlu poetul precizează sursa: „după Lenau". Subtitlul poeziei "Gheţarul de la nord (după Hugo) " este construit după acelaşi procedeu de enunţare a sursei de inspiraţie , a modalității de lucru şi a raportului faţă de original prin folosirea prepoziţiei „după", ceea ce permite nici un fel de interpretare.

Un alt text "*Repaos*" (după Francois Coppée)", publicată în 1901 în Convorbiri literare, XXXV, nr. 3 (1 martie), dovedeşte faptul că redactorii jurnimişti, de altfel foarte critici şi exigenţi, acceptau procedeul căci apreciau poezia. "*Albatrozul*" (după Charles Baudelaire), publicat în Convorbiri literare în nr. 3 din 1901, este o prelucrare a celebrului text baudelairian. Se impune să aducem în discuție la acest moment un aspect foarte interesant: acest text ca şi celelalte trei poezii mai sus amintite, nu a fost selectat de poet pentru a face parte din volumul de "*Poezii*" din 1910. Am putea interpreta această variantă de lucru a poetului ca un criteriu de selecție al scriitorului pentru a publica doar a textele originale, nu şi cele prelucrate.

Totuşi, în volumul de "Poezii" (1910) între cele 35 de texte identificăm trei texte care conţin astfel de precizări. Creaţia "*Prometeu*" este însoțită de precizarea „de Goethe", iar această specificare din paranteză enunță ideea că este vorba de o traducere directă, despre care se ştie că lucrase când era încă în liceu. Pentru poezia "*Către Ines*" completearea "din Byron" pusă între paranteze evidenţiază iarăşi ideea de traducere. Însă, titlul poeziei "*Sarcofagul*" însoțit de exprimarea "după Vrchlicky" enunță conceptul de prelucrare. Urmărind naționalitatea autorilor traduşi sau „prelucraţi" – franceză (Hugo, Baudelaire), germană (Goethe), austriacă (Lenau), engleză (Byron), cehă (J. Vrchlicky) – se poate uşor observa că pereocupările lui Paiant Cerna pentru literatura din afară spațiului românesc are cuprinderea unui larg spaţiu cultural european. La aceste dimensiuni culturale se mai pot adăuga, prin referire directă la motive sau personalităţi, încă două, cea italiană prin poezia "*Torquato către Leonora*" şi cea rusă prin textul "*Lui Leo Tolstoi*".

Analizând numai aceste aspecte, putem să-l plasăm pe scriitorul tulcean prin preocupările sale literare într-un spaţiu european esenţial, care vizează marile literaturi ale continentului: austriacă, engleză, franceză, germană, italiană, rusă şi cehă. Putem observa totodată cu uşurință că prin autorii pe care îi lega Panait Cerna spre a-i traduce sau spre a-i fi sursă de inspirație sunt prezente trei mari tipuri diferite de cultură: romanică, englezo-germanică şi slavă. Este vorba, aşadar despre cele mai importante din Europa timpului, fapt ce ilustrează evident depăşirea graniţelor naţionale şi situarea poetului tulcean într-un univers larg continental, cel puțin la nivelul de cunoaștere a literaturii până la începutul secolului XX.

Problematica majoră pe care o abordează Panait Cerna pruin scriitura sa lirică se aliniază la temele de interes general uman, autorul îndeplinind astfel una dintre condiţiile universalităţii.

Motivul albatrosului, realizat prin prelucrarea reinterpretată a textului lui Ch. Baudelaire este preluat de tânărul scriitor scriitorul, iar albatrosul cernian simbolizează creatorul de geniu, care în lumea comună se simte stingher, asemănător păsării graţioase care poposită pe corabie devine stângace şi caraghioasă: *„Poetul e asemeni monarhului furtunii,/*

[24] Cerna, P. op.cit, p. 127

Ce vizitează norii râzându-şi de arcaşi,/ Proscris pe sol, în prada prigoanei şi-a minciunii,/ De aripile-i vaste se-mpiedică în paşi."[25]

Dimensiunea europeană a creaţiei scriitorului dobrogean este evidenţiată şi de apartenenţa acestuia la curentul romantic al vremii. Filiera germano-engleză a romantismului său este afirmată de criticul Valeriu Râpeanu într-o formulare care nu lasă loc de intetrpretări : „Fizionomia lui spirituală descinde din aceea a poeţilor romantici germani, în special Goethe, într-o oarecare măsură Heine, şi din romanticii englezi, mai ales Byron şi Shelley, pentru care a nutrit simpatii, vădite nu numai prin traducerile din opera unora şi prin cuvinte calde despre ei, dar mai ales prin atitudini literare similare".[26]

Elemente şi motive romantice în creaţia lui Cerna sunt numeroase. Identificăm, mai întâi, motive populare româneşti (citate deja), precum şi mituri universale ca al lui Adam, al Evei, Cain *("Plânsul lui Adam"),* al lui Prometeu *("Prometeu"),* al lui Torquato *("Torquato către Lenora"),* al grotei *("În peşteră")*, al sicriului şi mormântului *("Sarcofagul")* ş.a. Modul personal de tratare a acestor motive s-ar putea exemplifica prin textele referitoare la grotă sau Cain.

Tema naturii, văzută romantic ca peisaj ori stare de suflet, este prezentă în poezii ca *"April", "Înseninare", "Cântec de martie", "Pârâul şi floarea".* Poetul a preluat de la Mihai Eminescu îngemănarea temei naturii cu iubirea, în imagini, unde personificarea dă viaţă înscenării, ca în poezia *"April"*: „*Iar zeul dragostei, April, Din două guri făcea o floare Şi fiecare sărutare O saluta din crengi, c-un tril"*[27].Alte motive tipic romantice, uşor reperabile chiar din titlul creaţiilor, sunt: trecutul ("*Trecut",* p.127), nocturnul ("*Noapte"*, p.19, "*Nocturnă"*, p.133), luna ("*Farmec de lună*", p.142), marea ("*De pe ţărm"*, p.144), floarea ("*Floarea Oltului"*, p.100), departele ("*Din depărtare"*, p.8), pasărea ("*Şoimul"*, p.162, "*Trei zburătoare"*, p.24), romanţa ("*Cântec"*, p.82, "*Romanţă"*, p.165), tristeţea ("*Printre lacrămi"*, p. 42; "*Despărţire"*, p. 120). O caracteristică importantă a romantismului este liricizarea motivelor.

Găsim uneori, ca în poezia "Romanţă", fie ecouri din Eminescu, fie deschideri spre lirica modernă: *"Când tu apari în tainica grădină,/ O mierlă te slăveşte, ca-n poveşti,/ Şi tu asculţi, asculţi surâzătoare,/ Şi treci, pe gânduri ... /Floare după floare/ Îţi poartă trena rochii-mpărăteşti./ Şi sufletul, şi sufletul din mine/ O mierlă e./ L-ascult cu ochii uzi./ Tot glasul lui e-un lanţ de dulci suspine, /O rugă nesfârşită către tine ... /Tu însă nu-l auzi, tu nu-l auzi."*[28]

Există o singură poezie care include în titlu, într-un fel, o anume sugestie antitetică – *"Floare şi genune*", fapt ce denotă o îndepărtare de la o structură antinomică formală şi o evoluţie către forme mai subtile. Iată două formulări simple: „*Tu, poate, crezi c-amorul sau ura ce nu iartă ..."*[29]sau „*Paharul darului ceresc se varsă / Şi, până să-l lipim de gură arsă, / E gol – sau plin de-a lăcrimilor vamă ..."*[30]

Se poate trage concluzia la acestă a studiului că, prin motivele, procedeele tipic romantice şi prin liricizarea acestora, poetul Panait Cerna se înscrie pe coordonata curentului de anvergură, romantic, adică într-o manifestare spirituală europeană evidentă.

Ne propunem în cele ce urmează să aducem, în sprijin şi părerile unor cercetători, critici literari recunoscuţi, privind încadrarea lui Panait Cerna într-un context european, tocmai pentru a întări celeenunţate deja.

---

[25] Idem., Albatrozul, p. 139
[26] Idem., p. XIX
[27] Idem., pag. 36
[28] Idem., p.165-166
[29] Idem., "Către Ines", p.54
[30] Idem., "Floare şi genune", p.94

Valeriu Râpeanu cel care s-a preocupa cel mai mult de omul şi poetul Panait Cerna, evidenţiază legătura cu marii romantici (germani şi englezi), subliniind nu numai referinţele făcute de poetul român la aceştia, dar „mai ales, prin atitudini literare similare". Mai mult, autorul citat notează următoarea afirmație: „Poezia lui Cerna debutează sub semnul romantismului epigonic. În primele sale producţii sunt prezente traduceri şi imitaţii din poeţi diferiţi, de la Lenau la Baudelaire"[31] ceea ce ne permite să deducem că după cunoscutul cercetător, creaţia lui Cerna include orientări diverse ale literaturii europene, la romantici la simbolişti, neînscriindu-se într-un anumit curent literar.

Membrii junimişti sunt primii care îl consideră, după 1907, de când scriitorul începe colaborarea la revista "Convorbiri literare", nu numai un continuator al eminescianismului, pe linia liricii filosofice, ci şi un poet comparabil cu marii autori europeni.

În acestă direcție, însuşi George Călinescu afirma în "Istoria literaturii române de la origini până în prezent" astfel: „Junimiştii şi mulţi după ei au văzut în Panait Cerna nu mai puţin decât un poet mare, un Schiller, un Shelley („sute de ani să mai treacă până se va naşte printre noi un suflet de o aşa amplitudine şi puritate")"[32].

Criticul literar indetifica într-un articol publicat în anul 1933 în "Adevărul literar şi artistic" similitudini cu un celebru poet italian: „Foarte asemănător lui Leopardi (poate cu bună ştiinţă), Cerna e în stare să înşire declaraţii şi aspiraţii..., obţinând efectul celui mai elevat lirism"[33]. Acesta este un alt argument prin care poetul tulcean poate fi localizat din nou pe o coordonată europeană certă.

Remarcabilă este şi opinia unui alt scriitor contemporan tulceanului, poetul Tudor Arghezi, care, la moartea poetului, în 1913 susţine în discursul său următoarele: „Cerna s-a deosebit de concurenţii săi literari şi prin talent şi prin înfăţişare morală. Arta lui, departe de a se asemăna cu abilitatea trivială a scriitorilor mai noi, are adâncimi care orientează scrisul lui spre poezia mare europeană."[34] Chiar dacă cuvântarea este susţinută la moartea poetului, aducem în discuţie faptul că Tudor Arghezi avea 33 de ani, şi până la această vârstă acesta colindase câteva ţări europene între 1906-1910 şi cunoştea destul de bine pulsul literaturii din zona Franţei şi Elveţiei, în special, şi europene, în general.Prin urmare, Tudor Arghezi avea toate motivele să constate afilierea lui Cerna la „poezia mare, europeană", aspect care nu este recomandat să-l neglijăm în argumentarea noastră, dat fiind că observaţia provine de la un martor cvasiocular al stării literaturii continentului nostru de atunci.

La 7 ani de la dispariţia lui Paniat Cerna, deci când deja „se mai liniştiseră apele", cunoscutul critic, Garabet Ibrăileanu realiza următoare însemnare în "Note şi impresii": „Altruismul lui Cerna, în deosebire de al altor scriitori reprezentativi ai generaţiei actuale, nu se opreşte la marginile neamului său, ci se opreşte asupra omenirii îndurerate".[35] Aprecierea criticului ieşean dezvăluie situarea poetului tulcean într-o problematică a „omenirii îndurerate", căci opera acestuia depăşeşte marginile neamului său, adică, am putea spune, devine universală.

În 1934 , în "Istoria literaturii româneşti contemporane", criticul şi istoricul Nicolae Iorga, în a cărui revistă Sămănătorul scriitorul publicase multe texte într-o etapă de început, face o apreciere semnificativă pentru poezia "Plânsul lui Adam": „Una din marile poezii ale literaturii noastre şi care ar putea să onoreze orice mare literatură (s.n.) e aceea în care Adam (Plânsul lui Adam) se ridică îndurerat nu pentru Abel cel mort, ci pentru Cain, care se chinuie

[31] Cerna, P."Floare şi genune", ... p.XV
[32] Călinescu, G.,"Istoria literaturii române de la origini până în present", Ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Ed. Minerva, 1982, p. 652
[33] Apud Panait Cerna, 120 de ani de la naştere ...,p.28
[34] Idem. p. 28
[35] Idem, p. 38

înaintea Făcătorului”[36]. Criticul, prin urmare, consideră că poezia aparţine, valoric, literaturii europene, evidenţiind originalitatea viziunii.

Ion Pillat, un poet deosebit de cultivat, formula în 1943 în studiul ”Tradiţie şi literatură” întreprinde un studiu asupra temei iubirii şi realizează totodată cea mai tranşantă situare a autorului în cadrul literaturii europene: „Dar ceea ce a mai adus Cerna original şi în literatură şi chiar, în cea universală e slăvirea erotismului uman.[37] Pentru a argumenta afirmaţia, cercetătorul-poet I. Pillat face disocieri relevante: „Cerna e poetul eroticului omenesc. El nu slăveşte crudul supraom al lui Nietzsche, nici eroul inspirat al lui Carlyle”[38].

Operând aceste delimitări, Ion Pillat îl încadrează pe poetul tulcean într-o sferă de problematică spirituală umană, în general şi spaţial europeană cel puţin. Realizând o comparaţiă cu ”Oda bucuriei a lui Beethoven”: „Nimeni nu a cântat la noi mai frumos iubirea, mai frumos şi mai original ... E un imn măreţ care se înalţă puternic spre ceruri. Dar, ca „Imnul bucuriei” din Simfonia a IX-a a lui Beethoven, impresia totală de seninătate se desprinde din accente parţiale de o durere sfâşietoare”[39], poeziei cerniane îi sunt conturate trăsăturile specifice culturii europene.

Chiar dacă s-a făcut uşor remarcată aprecierea exagerată făcută de Ion Pogoneanu, prieten al poetului, în necrologul emoţionant, scris la dispariţia acestuia: „Cerna a fost un mare om şi poet... poezia sa conţine toate virtuţile umane, iar versurile sale sunt ca fanfare triumfale şi înteţitoare: el ridică literatura română la nivelul marii poezii a lumii”.[40] nu poate fi însă acceptată drept o judecată obiectivă.

Mai aducem în discuţie articolul scris cu ocazia morţii poetului de Mihail Dragomirescu în revista ”Flacăra” din 6 aprilie 1913 în cuprinsul căruia criticul scria că opera lui Paniat Cerna, deşi redusă ca volume, conţine „destule elemente care să reprezinte o personalitate cu adevărat europeană" .[41] Este greu de crezut că rigurosul adept al esteticianismului maiorescian şi teoreticianul „capodoperei" să fi făcut aprecieri de circumstanţă, chiar cu o ocazie dramatică (moartea poetului), iar credinţa lui Mihail Dragomirescu că poetul Cerna este „o personalitate europeană" să nu fie o certitudine adâncă a acestuia.

Aducem în discuţie că, din punct de vedere al limbajului poetic, al forţei de sugestie al acestuia şi al armoniei versurilor, deşi tinde spre desăvârşire , scriitorul este doar în apropierea valorii lui Octavian Goga, dar nu îl egalează, chair dacă s-a spus că poezia socială a lui Cerna conţine un umanism care nu poate fi găsit în alte texte literare scrise la acea vreme.

În general vorbind, se poate aprecia că opera poetului Panait Cerna se încadrează cert într-un spaţiu mai larg decât cel local, putându-se vorbi, fără a greşi, de o coordonată europeană a creaţiei lui.

Manifestarea poetului în cadrul curentului romantic românesc posteminescian, dar având ca modele pe marii romantici germani şi englezi, constituie un aspect important al racordării – e adevărat, cu oarecare întârziere – la această orientare literară fundamentală din Europa.

Aprecierile în exces laudative, făcute la moartea (1913) şi la mormântul lui Cerna de către prieteni, cunoscuţi, diverşi scriitori pot fi considerate ca fiind de circumstanţă. Însă aprecierile unor personalităţi ca Tudor Arghezi ori Mihail Dragomirescu, în formule de tipul

[36] Iorga, Nicolae, Istoria literaturii româneşti contemporane, II, În căutarea fondului, Bucureşti, Ed. Adevărul, 193
[37] Apud Valeriu Râpeanu, lucr.cit., p. XXVII 4, p. 125
[38] Idem.
[39] Ibidem, p. 81
[40] Popov, J., Râpeanu, V., op. cit , p. 77
[41] Idem, p. 77

„poezie mare, europeană” (primul) şi „o personalitate cu adevărat europeană” al doilea, sunt riguroase, raţionale şi de luat în considerare. Când au trecut anii şi impresia imediată s-a şters, observaţiile unor critici ca Ibrăileanu („altruismul lui Cerna nu se opreşte la marginile neamului său" – 1920), Nicolae Iorga (în 1934 consideră poezia Plânsul lui Adam de valoare universală), poetul Ion Pillat (afirmă că Panait Cerna aduce elemente originale „în literatura universală", 1943) devin mai mult decât semnificative.

Având în vedere aceste aspecte, se impune concluzia că poezia scriitorului tulcean Panait Cerna, se înscrie, prin formaţie şi pregătire, problematică şi motive, mesaj, semnificaţie, viziune şi realizare artistică superioară, într-un spaţiu mai larg decât cel local, naţional, şi considerăm că se poate vorbi, fără niciun fel de ezitare, de o certă dimensiune europeană a creaţiei sale.

Poezia cerniană îndreptată spre om care înglobează ideea ca forță activă și recunoașterea adevărului ca semn al frumosului, ne determină să credem că Panait Cerna cu vasta-i cunoaștere a literaturii universale a cunoscut și principiile esteticii europene.

BIBLIOGRAPHY

1. Călinescu, G., Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Ediţie şi prefaţă de Al. Piru, București, Ed. Minerva, 1982
2. Cerna, P.”Floare și genune”, Editura pentru literatură, București, 1968
3. Dodu Bălan, I., în ”Panait Cerna. Poezii”. Antologie, postfaţă şi bibliografie de I. Dodu Bălan, Bucureşti, Ed. Minerva, 1981
4. Popov, J., Valeriu Râpeanu, ”Panait Cerna. Omul şi poetul”, Sofia București, 2006
5. Panait Cerna. 120 de ani de la naştere. Ediţii îngrijită de Olimpiu Vladimirov, Ed. Ex Ponto, Constanţa, 2001
6. Ungureanu, M. L. ”Panait Cerna și creația lui” studiu publicat în volumul ” Limbă și literatură”, Societatea de științe istorice și filologice”, 1955

GLOBALISATION, INTERCULTURAL DIALOGUE AND NATIONAL IDENTITY IN THE 19th CENTURY ROMANIA

Veronica Florina Vîjoi (Vasilescu)
PhD Student, University of Bucharest

Abstract:The process of national rebirth and the formation of the Romanian State during the nineteenth century can also be viewed through the phenomenon of "globalization". This global phenomenon is entering a period of evolution, with the strong expansion of the British Empire, and the resettlement of Europe's borders as a result of the Napoleonic wars.
The emancipation from the Ottoman domination, the unification of the Principalities and the independence, all these are criteria for defining a new era in the social-political history, but also in the literature. Through the literary works, the writers of this generation have served the social-political ideals, becoming true promoters both in the country and abroad of the ideal of solidarity, thus raising the consciousness of the masses.
The true "architects" of modern culture: Gh. Asachi, I. H. Rădulescu, M. Kogălniceanu, Gh. Bariţiu stimulated the development of the original literature. Concerned to emancipate the people and make them known in the world, the generation of these writers brings to light popular literature, valuing it.
In the French university environment, Romanian students had as dialogue partners renowned teachers such as: Jules Michelet, Edgar Quinet. The 1848 generation is an example of exhortation and solidarity, loyalty and dedication to the making of the national culture.
Queen Elizabeth of Romania played an important role in maintaining intercultural dialogue with the Great Powers, encouraging talented young people to study abroad through scholarship programs. As a writer, publish in various languages: German, French, English, Romanian. This dialogue, throughout the nineteenth century, doubled by a cultured, competent and skillful diplomacy, managed to convey in the West the reality of the identity of language and nationality between the Romanians living in the two Principalities.
Towards the end of the century, after gaining independence, accelerating state modernization, increasing agricultural and oil production, Romania imposes itself as an important medium state in regional and global economy and politics.

Keywords: globalization, dialogue, interculturality, identity, nation

I. INTRODUCTION

The scientific article *Globalisation, intercultural dialogue and national identity in the 19th century Romania* relates to the field of Philology, the Literature domain, with the capitalization of information, analysis and conclusions resulting from the identified approaches related to literature, diplomacy, literary history, international relations and European studies.

Through the chosen theme, I want to prove the ability to treat scientifically a subject that today is little known and aware, namely the close relationship between globalization, intercultural dialogue and the formation of national identity during the nineteenth century.

The purpose of the scientific approach is to highlight a topic less treated in the literature, paying attention to the study, placing the topic in the context of scientific research in the field, inter and transdisciplinary.

In order to respond to the aim and objectives pursued, the paper is structured in a manner that corresponds to the theme, starting from the general framework and analysing the particular forms in which globalization influenced the events in the principalities and the identity process that led to the formation and imposition of the new state Romania.

I tried to extract relevant information from the studied bibliography, to identify the research methods, to place the objectives in a logical sequence, then the conclusions on my own arguments and theoretical solutions.

II. THE CREATION OF THE NATIONAL IDENTITY IN THE REGIONAL, EUROPEAN, AND GLOBAL POLITICAL CONTEXT OF THE EPOQUE

The process of national rebirth and the formation of the Romanian State during the nineteenth century, as well as its modernization, can be viewed through the phenomenon of "globalization". This global phenomenon, whose evolution can be traced back to the era of great geographical discoveries, enters the early nineteenth century a period of evolution, fuelled by the strong expansion of the British Empire, and a resettlement of Europe's borders as a result. of the Napoleonic wars.

Located in a region strongly disputed by three empires - Ottoman, Russian and Austro-Hungarian -, the Romanian Principalities were involuntarily attracted to the global struggle for power, being initially used as currency and means of retribution in the global game of the Great European Powers. France, Germany, but especially Great Britain, tried to influence the events that took place in the Principalities, and to guide their political evolution for their own benefit. A permanent state of conflict between the Ottoman and Russian empires in the Balkans, led to a weakening of their power in other parts of the world where they came into conflict with other powers. Thus, events taking place in other parts of the world, such as the Anglo-Afghan wars in Central Asia - generated by the British fear that the Russians would want to annex Afghanistan to open up to the Indian Ocean - or the wars in Algeria, Egypt, Lebanon and Syria between France and the Ottoman Empire influenced the policies of these powers and in their relationship with the Principalities.

All this global confrontation situation degenerated into the Crimean War, in which the Ottoman, British and French Empires managed to defeat the Russian Empire and block its de facto annexation of the Romanian Principalities, as well as control over the mouths of the Danube, creating the conditions for unification of the Principalities.

Against the turbulent background of the policies of the European Great Powers, and taking advantage of the world political chaos, the Romanian elite formed after the beginning of the century and educated mostly in Paris, manages to impose two great decisions at the international level. These were the basis of the national renaissance and the formation of the national state: the de facto imposition of the Union of Principalities by the election of Alexandru Ioan Cuza as prince both in Moldova and in Wallachia; and later, the bringing to power of a foreign prince, Charles I, of the imperial house of Germany, in order to get its support against the other great imperial powers.

III. TRAVELING ABROAD - EMANCIPATION, CULTURAL DIALOGUE AND GLOBALIZATION OF ROMANIAN ELITES

The end of the 18th century and the beginning of the 19th century represent an important period in the process of forming the national consciousness of the Romanian people, by maturing the ideas from the Transylvanian School - culminating with the publication *Supplex Libellus Valachorum* - and transplanting them successfully among the

leading elites from the Romanian Principalities: Wallachia (Gheorghe Lazăr) and Moldavia (Simion Bărnuțiu)[1].

The young Romanians from Transylvania were the first to have the chance to travel and study at colleges and schools in the Western world, thus coming into contact with the ideas of the Enlightenment and social progress[2]. This openness to knowledge represented the beginning of the formation of a Romanian intellectual elite, allowed the formation and organization of the Transylvanian School, and paved the way for national and cultural reforms in the Principalities, representing a first step in the process of emancipation and cultural dialogue in European context.

The travels of the Transylvanian Romanians will be mainly those for studies to Rome, Venice, Vienna, Pest, Trnava or Lemberg, especially religious studies, but also of law, medicine, Philosophy or Polytechnic. A large part of these Transylvanian intellectuals will become teachers, people of culture and politicians across the Carpathians, in the Romanian Principalities, laying the foundations of the Romanian State, of modern institutions, of political parties[3].

Less known is that, during the Phanariot reigns throughout the eighteenth century until the its end, and the beginning of the nineteenth century, to travel abroad from the Principalities required special authorization. Only after the peace of Kuciuk-Kainargi in 1774, between the Ottoman Empire and the Russian Empire, follows a period of relaxation of the constraint of the travel regime[4].

From this moment on it can be observed in the Principalities the starting of the interest in studying abroad, a process that will accelerate strongly during the nineteenth century, and will lead to the formation of a powerful elite educated in the Western style, an elite that had all the needed knowledge to get involved in the global political, military and economic games of the time[5].

Illustrative for the profile of the Romanian traveller coming from the Romanian Principalities are Gheorghe Asachi's study trips to Lemberg in Poland, to Vienna in Austria and to Rome in Italy, as well as Dinicu Golescu's trips.

In the 19th century, several types of travel began to appear : the scientific journey, the educational-instructive journey, the study trip, the simple curiosity travel.

The trip and the travel diary acquire educational values, proposing a new social model. Dinicu Golescu is the author of such a type of writing, "*Note of my trip made in 1824, 1825, 1826*". His travels are dictated by the positions he held and family obligations. His work meets many requirements, with a deliberately complicated stylistic structure, built and written based on travel notes. It is a utopian model, a civilized and active society that Golescu proposes to his compatriots

These travellers, through their travels and the way they describe them, make possible a geographical transfer difficult to imagine not only on the map, but even in the cultural and identity space[6].

In the 19th century, travel meant for the Romanian traveller freedom of movement, imagination and spiritual freedom. It allows for complete and relevant observations of

---

[1] A. Nicoleascu, *Școala Ardeleană și limba română,* Editura Științifică, București, 1971, p. 57

[2] *Școala Ardeleană - repere, dimensiuni, priorități,* http://www.e-communio.ro/stire2257-scoala-ardeleana-repere-dimensiuni-prioritati, accesat in data de 05/04/2020

[3] R. Munteanu, *Contribuția Școlii Ardelene în culturalizarea maselor,* Editura de Stat Didactică și Pedagogică, București, 1971, p. 28

[4] B. Bucur, *Devălmășia valahă (1716 - 1828): o istorie anarhică a spațiului românesc,* Editura Paralela 45, București, 2008, p.15

[5] I. Bulei, *Românii în secolele XIX - XX. Europenizarea*, Editura Litera, București, 2011, p. 11

[6] . Anghelescu, *Călători români și călătoriile lor în secolul al XIX-lea,* Editura Polirom, București, 2018, p. 7

geography, social and political structures, historical past, economic potential of the places described.

Archaeological research makes an important contribution to the development of travel literature. The journey in the footsteps of ancient monuments involves contact with lesser-known areas, untouched by modernization. These researches have an interesting part in which the author describes the road, the contact with the locals that he needed to collect local legends, but also for excavations and the collection of archaeological objects. These materials published in the journals of the time will contribute to the dissemination of knowledge related to scientific travel[7].

Throughout this period, traveling abroad for the university studies is an overwhelming majority compared to other types of travel such as diplomatic or commercial. There are also starting to appear trips with an identity character, to get to know the Romanians from the other provinces.

Through travels the Romanians will discover Europe, as well as Western, Mediterranean, and Eastern cultures and civilizations. The journey into the modern age will mean the discovery of humanities, as the old geographical discoveries had led to the discovery of new territories. Travelers, thirsty for knowledge and fulfilment, will seek in their travels the ideal of beauty, will discover foreign civilizations, material, and human values[8].

IV. NATIONAL LITERATURE - AN INSTRUMENT OF SOCIAL DIALOGUE AND PROMOTION OF NATIONAL IDENTITY IN A EUROPEAN CONTEXT

The emancipation from the Ottoman domination, the unification of the Principalities and the independence, all these are criteria for defining a new era in the social-political history, but also in the literature. Through the literary works, the writers of this generation have served the social-political ideals, becoming true promoters both in the country and abroad of the ideal of solidarity, thus raising the consciousness of the masses.

The true *"architects"* of modern culture: Gh. Asachi, I. H. Rădulescu, M. Kogălniceanu, Gh. Barițiu stimulated the development of the original literature. Concerned to emancipate the people and make them known in the world, the generation of these writers brings to light popular literature, valuing it[9]. Nicolae Bălcescu considered popular poems and traditions one of the most important documents of our national history.

In the French university environment, Romanian students had as dialogue partners renowned teachers such as: Jules Michelet, Edgar Quinet - democrats, republicans - with whom they discussed the cause of the Danubio Principalities. The 1848 generation is an example of exhortation and solidarity, loyalty and dedication to the making of the national culture

Queen Elizabeth of Romania played an important role in maintaining intercultural dialogue with the Great Powers, encouraging talented young people to study abroad through scholarship programs. As a writer, publish in various languages - German, French, English, Romanian - poems, fairy tales, novels, memoirs. Eminescu's work is translated into German by Carmen Sylva[10]. Tourism and traditions of our country are promoted abroad by Queen Elizabeth. During this period, the queen holds in Paris, the Universal Exhibition entitled *"The woman in art and crafts"*. It contained embroidered and handmade items. Let's not forget that

[7] *Ibidem,* p. 11
[8] DJUVARA, Neagu. *Între Orient și Occident: Țările române la începutul epocii moderne (1800-1848),* Ediția a VIII-a, Editura Humanitas, București, 2013
[9] N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*. Editura Minerva, București, 1990
[10] G. Ivașcu, *Istoria literaturii române.* Editura Științifică. București, 1969, p.73

Queen Elisabeth I of Romania loved the Romanian national costume and promoted it on every occasion.

Most Romanian diplomats from the 19th century were also writers, personalities with a vast academic culture, graduates of prestigious educational institutions abroad, familiar with the Western system of values and thinking, appreciated in circles of influence in major European capitals.

The cultural dialogue with the elites of the Great Powers throughout the 19th century, doubled by a cultured, competent and skilful diplomacy, managed to convey in the West the reality of the identity of language and nationality between the Romanians living in the two principalities, managed to impose the Romanian people as an independent nation with full rights, and led to the international recognition of the legitimacy of Romanian state formation through unification.

V. ECONOMIC ACTIVITY AND GLOBALIZATION OF TRADE RELATIONS

Globalization has always been, first and foremost, a term defining international global trade and business, with the political and cultural substratum closely following economic developments.

The early nineteenth century is under the influence of strong changes due to the decline of the Ottoman Empire and the rise of the Russian Empire, as well as the beginning of involvement of other major powers (Austria, France, England, Prussia) in the region. This change brings with it important economic opportunities, with the abolition of the Turkish monopoly on the exports, as well as the free movement of goods, and has certainly produced an unprecedented increase in trade and business trips abroad.

The new economic and political situation had rapidly boosted the international presence of the Principalities and their main export Danube ports Brăila and Galați. It allowed Romania[11], the newly formed state after the Union, to arrive in less than a century, to represent the world third largest producer and exporter of cereals, a position that will strengthen its presence and influence in the global political system.

The discovery of the oil reserves in Romania, the only easily accessible reserves for the Great Western Industrial Powers, as well as the huge economical potential for its use who became apparent at the end of the 19th century, will represent a major increase of the strategic and economic importance of the new state, and a deepening involvement in the global affairs.

Towards the end of the century, after gaining independence, accelerating state modernization, increasing agricultural and oil production, Romania imposes itself as an important medium state in regional and global economy and politics.

CONCLUSIONS

The globalization of the economic relationships caused by the technological advances and the expansion of the British, Russian and French empires during the nineteenth century led directly or indirectly to the implosion of the older Ottoman and Austrian empires, generating a situation of chronic instability in the South East Europe.

[11]D. Berindei, *Orașul București, Reședință și capitală a Țării Românești 1459 - 1862*, Editura Pro Universitaria, București, 2013, p.169

This unique political conjuncture weakened the control of neighbouring foreign powers over the Romanian Principalities and created the conditions for defining national identity.

The cultural dialogue with the West, initially carried out by Romanian students studying abroad, and later by literate diplomats from among them, managed to obtain the recognition of the Romanian nation by the Great Western Powers as well as their recognition of the Union of the principalities.

We can conclude that, in the absence of both the economic power and the military power, the formation of the national identity, the achievement of the Union, its recognition by the Great Powers and the formation of Romania were achieved only through culture and intelligent communication - both features of Philology - an exceptional and incredible achievement, and an early application of what we now call "***soft power***".

BIBLIOGRAPHY

ANGHELESCU, Mircea. *Călători români și călătoriile lor în secolul al XIX-lea,* Editura Polirom, București, 2018

BERINDEI, Dan. *Orașul București, Reședință și capitală a Țării Românești 1459 - 1862*, Editura Pro Universitaria, București, 2013

BUCUR, Bogdan. *Devălmășia valahă (1716 - 1828): o istorie anarhică a spațiului românesc,* Editura Paralela 45, București, 2008

BULEI, Ion. *Românii în secolele XIX - XX. Europenizarea*, Editura Litera, București, 2011

DJUVARA, Neagu. *Între Orient și Occident: Țările române la începutul epocii moderne (1800-1848)*, Ediția a VIII-a, Editura Humanitas, București, 2013

HITCHINS, Keith. *Românii, 1774 - 1866,* Ediția a III-a, Editura Humanitas, București, 2013

IVAȘCU, George. *Istoria literaturii române.* Editura Științifică. București, 1969

MANOLESCU, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române*. Editura Minerva, București, 1990

MUNTEANU, Romulus. *Contribuția Școlii Ardelene în culturalizarea maselor,* Editura de Stat Didactică și Pedagogică, București, 1971

NICOLESCU, Aurel. *Școala Ardeleană și limba română,* Editura Științifică, București, 1971

Școala Ardeleană - repere, dimensiuni, priorități, http://www.e-communio.ro/stire2257-scoala-ardeleana-repere-dimensiuni-prioritati, accessed on 05/04/2020

DYNAMISM AND REGENERATION IN THE NOVEL PREVENTIVE DISORDER BY MATEI VIŞNIEC

Mihaela – Mariana Georgescu (Cazimirovici)
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The original style and the authenticity of Matei Vişniec's novels can provide an analysis of great depths and conclusions accordingly. Therefore, this text is formed of three component parts: the first part has in the foreground the dynamic architecture of the novel – structured in chapters of various types, which merge with each other – leading to the second part, where the rat, future tenant of an "R Architecture", is seen as a symbol of the misery, so this possible savior of the humanity – through his devotion to it –, and the different forms of love, in the third part of the text, to produce the needed regeneration for moving the planet forward.
We mention that this text will be part of the PhD thesis.

Keywords: architecture, dynamic, rat, regeneration, love

01. Arhitectura dinamică şi tipurile de capitole

Construcţia interioară a romanului „Dezordinea preventivă" de Matei Vişniec nu este una liniară, naraţiunea având un ritm interior, cu salturi în profunzime prin intercalarea în cronologie a unor capitole cu o anumită consistenţă; ele îmbogăţesc prin aşteptări şi ajută inclusiv la compactarea şi susţinerea arhitecturală, oferindu-i, în acelaşi timp, dinamism – o caracteristică importantă, de altfel, a romanelor sale. Aşadar, din cele 68 de capitole – în succesiunea lor, enumerate simplu, crescând unitar şi scrise cu cifre arabe –, din care este alcătuit romanul, se disting unele având caracteristici deosebite.

Facem precizarea că, în mod obişnuit, nu ar fi fost necesare explicaţiile amănunţite privitoare la numerotare, însă, având în vedere complexitatea romanelor lui Matei Vişniec, este necesar acest lucru. Tocmai numerotarea asigură obţinerea coeziunii şi cronologiei în analizarea lor; altfel, aceasta ar fi fost mult mai greu de realizat.

Tipul de capitole, în care se încadrează cea mai mare parte dintre ele, formează trunchiul de bază al arhitecturii şi este cel care formulează firul narativ principal, asigurând continuitatea romanului.

Există, deci, capitole, care merg cursiv şi păstrează neîntreruptă naraţiunea, pe care le-am putea numi capitole de ghidare. Între ele sunt aşezate unele de tip special, despre care vom vorbi ulterior.

Capitolele de ghidare pot avea o astfel de denumire dacă sunt privite dintr-o perspectivă inversă, de la cele speciale spre normalitate, pentru că ele sunt chiar cele obişnuite, care ţin de o realizare a unui roman care urmează continuitatea naraţiunii fără fragmentări sau delimitări clare, ca aici. Şi nu se poate vorbi despre obişnuit, în cazul lui Matei Vişniec, pentru că într-o asemenea structură complexă se mai intercalează şi absurdul, care presupune, la rândul său, o anumită construcţie, un anumit mod de lucru, ieşind, evident, din limitele normalului.

Fără a avea titluri anume, aceste capitole se înşiruie cronologic, cum spuneam, permiţând, în acelaşi timp, intersecţiile cu celelalte tipuri, în număr de patru, pe care le vom numi speciale.

Astfel, tipurile de capitole speciale se împletesc între ele, unul câte unul, ordinea așezării în roman fiind, aparent și de multe ori, aleatorie, dacă se urmărește doar o ritmicitate numerică a acesteia, însă este, evident și necesar, definită de firul narativ principal, de curgerea logică, din punct de vedere temporal, a narațiunii.

Aceste capitole, în definitiv, au un rol explicativ, de îmbogățire în zona de substrat, de adâncire în profunzime etc., după cum vom prezenta la fiecare-n parte.

De asemenea, acestea se asamblează pe baza anumitor idei, care formează fire narative secundare, specifice fiecărui grupaj de capitole speciale; modalitatea de scriere a fiecărui tip fiind diferită, stilul folosit distingându-se în arhitectura romanului. Această specificitate oferă dinamism, prin acea fragmentare, despre care menționam, și prin distincție. De altfel, orice capitol al romanului, chiar dacă vorbim inclusiv despre cele care conferă continuitate, este foarte bine conturat, având granițe care îl așază ca pe o bucată de puzzle distinctă în masa generală a capitolelor.

Tot aici este locul potrivit pentru a menționa că din punctul de vedere al lungimii capitolelor, acestea se încadrează, în marea majoritate, într-un număr de două sau trei pagini, din când în când unele având patru sau peste patru pagini, capitolele 54, 31 și 53 fiind plasate la cealaltă extremă – având 11, 10, respectiv 9 pagini. O explicație ar fi necesară prin aceea că acestea trei marchează puncte importante în roman: în capitolul 54, șobolanul vorbește pentru prima oară, în 53, Mathieu pleacă la Luxemburg, la „primul summit al UE dedicat bunei *vecinătăți globale*”[1], iar în 31, se caută „o soluție la *criza* mediatică”, fiind necesară o reformă în acest sens, temă pusă pe tapet la ședința de redacție.

Capitolele speciale, de un anumit tip, nu sunt succesive, în general, – excepție fac cele cu începuturi de paragraf care se repetă – și, aparent, în cele mai multe cazuri, par amplasate în funcție de necesitatea introducerii în economia romanului a ideii respective, a construcției interioare corespunzătoare capitolului de tipul respectiv.

Numai că se poate observa, la o analiză mai atentă, faptul că în patru cazuri, două câte două capitole-tentative – adică, cele care au ca titlu, pus între paranteze rotunde, sub numărul corespunzător capitolului respectiv, formula „Tentativă de intrare în contact cu o ființă interioară” –, ca să le găsim o denumire prescurtată, apar având între ele câte două capitole de alt tip. Pentru ca, spre finalul romanului, apariția acestora să fie rarefiată, la distanțe, deci, mult mai mari: al X-lea capitol-tentativă având nr. 44, al XI-lea, nr. 52, iar ultimul fiind, cu nr. 66, bineînțeles necesar, cum menționam anterior, înspre final. O presupusă explicație fiind aceea că fiecare capitol de tip special este introdus, evident, în funcție de cerințele narațiunii. Extindem puțin această idee, după ce prezentăm următorul tip din această categorie.

Tot din punctul de vedere al poziționării, un al doilea tip de capitole speciale este constituit din cele dedicate Agenției de Mediere și Sejur în Zonele dificile – pe care le-am numit, pe scurt, capitole-agenție. În structura romanului acestea pornesc de la capitolul 5, pentru a merge din două în două până la 13, după care sunt din ce în ce mai dispersate, pentru ca ultimul din cele 11 să fie cel cu numărul 65. Astfel, agenția practică o metodă de promovare a propriilor servicii, care crește gradul de confidențialitate în contractul cu clientul, pe măsură ce relația se adâncește.

Capitolele-tentative și capitolele-agenție sunt, de fapt, fețe ale aceleeași monede. Ambele țin de faptul că Mathieu Caradin, tânărul personaj principal al romanului, urmează sfatul mult mai experimentatului său coleg, George, de a face, mai întâi, interviuri folosind propriile ființe interioare – precum în primul tip de capitole speciale, respectiv, capitolele-tentative, cu înclinații spre autoanaliză interioară –, patru la număr, la vârsta sa de 24 de ani. Iar legat de al doilea tip de capitole speciale – capitolele-agenție, scrise precum articolele de promovare –, putând să utilizeze ajutorul Agenției de Mediere, pentru a realiza interviuri cu

[1] Matei Vișniec. *Dezordinea* preventivă. Iași: Editura Polirom, Colecția Top 10+, 2017, p. 220.

diverse personalități, care au atras atenția publicului prin ororile pe care le-au provocat în diverse zone ale planetei, conflictele create de ele fiind soldate cu distrugeri de toate felurile și mulți morți – pentru că, nu-i așa, „Știrile cu *morți* sunt doza lor cotidiană de oroare [...].”, cu referire evidentă la ascultători.

Un al treilea tip de capitole speciale este reprezentat de cele care au ca titlu o dată anume și sunt în număr de cinci, distribuite fiind ritmat pe toată suprafața romanului, la diferite distanțe. Ele îl au ca principal protagonist pe Vigan, unul dintre conducătorii celor două tabere beligerante, aflate într-un război atipic, cu tente vădit absurde, într-un oraș în care locuitorii pot „să treacă dintr-o zonă în alta a conflictului, să își viziteze rudele din *tabăra* adversă”, având ore exacte, stabilite pentru război și, respectiv, pentru încetarea lui temporară.

De asemenea, mai pot fi menționate, ca un al patrulea tip, niște capitole speciale – dar, care pot face parte și din oricare alt tip de capitole menționat mai sus, ca o caracteristică aparte a capitolului respectiv – în care paragrafele încep, de cele mai multe ori, cu numele personajului despre care se povestește în capitolul respectiv sau cu o idee importantă, care devine redundantă. Astfel, spre exemplu, capitolul 8 îl are ca protagonist pe George, iar capitolul 10 pe Hélène. Alte exemple pot fi constituite din capitolele 9 și 13, care au mai multe paragrafe care încep cu sintagma „Imaginați-vă”. Și acestea devin o caracteristică a stilului autorului, repetițiile, de cuvinte și sintagme, fiind o foarte importantă parte a mărcii sale, așa cum am subliniat adeseori.

Sigur, în momentul în care am reușit să descoperim arhitectura și să disecăm așezarea și structura capitolelor, pare puțin mai ușoară și intrarea în absurd, care are legile lui.

Numai că vorbim despre o arhitectură dinamică. Aceasta presupune o viață proprie, un ritm, precum al oamenilor „vii” despre care scrie autorul. Adică, dacă formula constructivă nu e fixă și nici structurarea absurdului nu e fixă – pentru că aceasta folosește ambiguități, să le spunem, pozitive, care sunt mișcătoare, într-un sens sau celălalt, pentru emoțiile cititorului –, vorbim despre o mare complexitate și de necesitatea revenirii la text, după o primă citire. Și aceasta se concretizează, până la urmă, ca parte a succesului sau a reușitei unei opere: căutarea neîncetată a unor noi semnificații, a unor noi sensuri, care apar doar ca simple scânteieri, la o primă trecere, pentru ca apoi să devină semne de întrebare, iar la final, obsesia să producă revenirea la text. Cititorul este astfel prins, exact cum își dorește Agenția de Mediere să-l prindă pe ascultător, pentru toate orele în care rămâne treaz.

Și ca să nu rămânem cu ideea că aceste două construcții – arhitectura interioară și absurdul – pot fi văzute cumva direct, menționăm că reglajul fin realizat de Matei Vișniec nu lasă „frontierele” – ca să folosim acest cuvânt atât de însemnat și de aparte în economia romanului – vizibile. E nevoie de o analiză în profunzime, pe care ne străduim să o facem.

O completare, care ne-a provocat la mult timp după crearea sintagmei de arhitectură dinamică, ne-a dus spre o combinație între „conflictul dinamic”, înspre care-și doresc să meargă jurnaliștii, în goana lor zilnică după știri, și concluzia Vanessei, jurnalista bio, că „Există un Spațiu Ș sub toate planșeurile [...].”– Ș-ul fiind cu referire la șobolan, bineînțeles –, care prefigurează „noul concept al Arhitecturii Ș.” Primul citat, din fraza anterioară, este de la pagina 58, iar ultimele două din capitolul 58. La prima vedere, evident, o simplă coincidență, însă aceasta ne-a atras atenția și ne-a condus la ideea că, luate-mpreună, „conflictul dinamic” și „Arhitectura Ș” pot veni în ajutorul argumentării sintagmei puse în discuție, arhitectura dinamică.

În plus, chiar dinamismul șobolanilor și o astfel de construcție labirintică, prin pereții construcțiilor omenești, ca locuințe pentru aceștia, despre care se vorbește în roman, pot induce o dispunere cumva similară cu arhitectura dinamică a capitolelor romanului.

Complexitatea conceptuală și simbolică a romanelor lui Matei Vișniec ne provoacă, așadar. Chiar dacă eforturile analizării textului sunt pe măsura realizării unui roman atât de

complex, putem spune, cu modestie, că au meritat și merită, în continuare. Pentru că, așa cum s-a demonstrat, la fiecare trecere peste text, descoperim fațete noi de evaluat și de comentat.

02. Șobolanul, ca simbol al mizeriei

Într-o primă instanță sau, mai bine zis, dintr-o perspectivă comună, șobolanul este văzut – la nivel fizic, și vom vedea, mai departe, de ce facem această precizare –, într-adevăr, ca o permanentă amenințare la adresa curățeniei și civilizației așezărilor umane. Oamenii îi detestă și sunt dezgustați la vederea lor. De aceea, titlul se reflectă în această variantă general valabilă. Doar că la Matei Vișniec, șobolanul nu se reduce numai la propria sa existență fizică, ci ea definește, mai ales, o cu totul și cu totul altă viziune. Chiar dacă prezența sa pare, inițial, să fie păstrată cu toate caracteristicile speciei sale, șobolanul, în „Dezordinea preventivă", se transformă într-o ființă rațională, care vorbește și este dispusă la un pact cu omenirea pentru a salva planeta și chiar universul.

Așadar, dacă în realitatea de zi cu zi, șobolanul reprezintă murdăria, în romanul lui Matei Vișniec, acesta este cel care dorește – și chiar trece la experimentarea acestui lucru – anihilarea oricărei mizerii, de la resturile alimentare până la cuvintele licențioase din bibliotecă, „Șobolanii confundă anumite elemente de vulgaritate din zona limbajului cu *murdăria fizică*.", sau a „peste 400 de tone de alge negre toxice". Un fel de simbolism răsturnat: de la creator al murdăriei și purtător de boli, în realitate, aici, șobolanul este pregătit să restabilească ordinea planetei, hotărât să se dedice planului comun, îngurgitând toată mizeria lumii.

Pe de-o parte același, pe de alta colportor al absurdului, șobolanul personalizat depășește chiar și omul în calități. Acesta din urmă nu pare neapărat surprins de o astfel de perspectivă, ci, mai degrabă, rămâne la stadiul său de consumator de informații și creator de mizerie.

Pare că, din această perspectivă, omul nu vrea să iasă din propria capcană; nu pare să reușească să vadă cât de periculoasă e direcția în care merge. Șobolanul, însă, reușește să discearnă printre toate greșelile umane și să găsească soluția, inclusiv la realizarea unei existențe comune, prin extinderea limitelor utopiei – depășind comunismul, în această privință.

Deci, sagacitatea șobolanilor depășește așteptările. Poate pentru că oamenii sunt cei care așteaptă izbăvirea din exterior, primind astfel experimentarea ofertei șobolanilor. Dar Mathieu Caradin, tânărul personaj principal, preferă salvarea din interior, din propriul sine, din binele sau, mai degrabă, bunătatea sa, pe care o simte și o transmite de când era copil și reușea să se joace cu orice câine. Tocmai acest gen de formație interioară îl conduce la rezolvarea, în mod fericit, a situației, sătul fiind de mizeria lumii, prezentată sistematic și apăsător în fiecare jurnal de știri.

Un excurs, care poate completa și extinde analiza noastră, este generat de ideea că în piesa „Rinocerii", a lui Eugène Ionesco, în care oamenii se transformă în aceste animale fioroase, fără șansa de a putea negocia, fenomenul evoluează fulminant.

La Matei Vișniec, însă, oamenii și șobolanii cooperează, rămânând fiecare cu propriile personalități din punct de vedere fizic, numai că și aici se schimbă proporțiile, la un moment dat pierzându-se controlul. Însă e vorba despre dimensiunile șobolanilor, care cresc mereu, în funcție de cantitatea de mizerie îngurgitată și de care-i descotorosesc pe oameni.

La Ionesco, se pornește de la superficialitatea unei discuții care pune problema dacă rinocerul văzut avea un corn sau două și dacă aparținea uneia sau alteia din regiunile în care acesta poate trăi, ajungând până la transformarea a din ce în ce mai mulți oameni, în mod gradual. La Vișniec, localizarea acestei schimbări se află la nivelul conștiinței umane, transformarea putându-se realiza după ce șobolanii vor fi considerați inteligenți și capabili să

lucreze împreună cu oamenii la înlăturarea mizeriei, cea care i-a reprezentat întotdeauna pe primii. Iar aceştia, în „Dezordinea preventivă", o-nlătură la nivel fizic, prin urmare, pentru ca omenirea să fie salvată cu ajutorul lor.

Iată, două perspective spectaculoase de a construi absurdul, la doi reprezentanţi foarte valoroşi ai acestuia.

În plus, însă, finalurile păstrează speranţa intactă, în ambele cazuri: în „Rinocerii", Béranger conştientizându-şi postura – „Sînt ultimul om şi am să rămîn om pînă la capăt! Nu mă predau!"[2] –, iar la Vişniec, Mathieu reuşind să-şi pregătească jurnalul creat numai din ştiri bune.

Întorcându-ne la şobolani, aceştia redefinesc însăşi fiinţa umană prin greutatea metafizică reprezentată dintr-un anumit număr de şobolani, nefiind cunoscut modul în care aceştia au calculat-o. Ceea ce depăşeşte mintea umană pare să fie perceput de şobolani, aceştia stabilind alte graniţe gândirii, dincolo de posibilităţile omeneşti.

Şi mai mult decât atât, tot şobolanii sunt cei care prezintă oamenilor şi soluţia pentru o existenţă superioară celei umane, prin creierul lor special. Pentru că „Un creier unic şi comun întregii specii este expresia însăşi a raţionalităţii.", cum precizează însuşi Creierul comun al acestora în declaraţia către oameni.

Şobolanul a mai fost considerat şi „Nesătul, prolific şi nocturn"[3], dar şi cel „care răspândeşte ciuma"[4], pentru ca pe alte considerente simbolice să se poată vorbi despre un „Apollo zeu-şobolan, care trimite bolile (ciuma) şi le vindecă"[5], aruncând la poli opuşi rolurile lui, de-a lungul istoriei.

La Vişniec, nu numai că şobolanii sunt consideraţi superiori la nivel declarativ, ci personajul-şobolan reprezentativ – cel care participă la discuţia în trei, cu Bill şi Mathieu, sub masă, la summit, dar şi mai departe în construcţia lui – pare să fie cel care face concesii omenirii.

Caracteristicile lui îl prezintă ca pe o fiinţă superioară – „şobolanii au simţul umorului şi al decenţei, precum şi simţul datoriei şi al sacrificiului" –, hotărâtă, bine organizată şi pregătită, practic, să facă faţă oricărei încercări, omul fiind, de fapt, cel care nu are nicio ordine sau logică în propria existenţă. Şi din cauza căruia totul pare să fie în cădere liberă. Mai mult, şobolanul nu prezintă nicio urmă de înclinaţie înspre subminarea autorităţii umane vanitoase şi distrugătoare.

În acest fel, autorul conferă autenticitate şobolanului, într-o reconstrucţie a simbolisticii, care, altfel, precum am şi pornit, poate avea aceeaşi formulă ca titlu, înţelesul fiind însă altul.

Astfel, şobolanul are o statură de fiinţă evoluată, un standard al disciplinei de grup, fără ca membrii acestuia să manifeste tabieturile omeneşti – bazate pe un liber arbitru de nestăpânit, până la libertinaj – şi stridenţa consumeristo-cinică umană. Mai mult chiar, în loialitatea şi respectul lor faţă de oameni, şobolanii se vor mulţumi cu puţinul acelor spaţii – „Arhitectura Ş" –, create în structurile caselor acestora, pentru a-i scăpa de mizerie pe cei care o transformă în pericol pentru planetă.

Aşadar, dincolo de bizarul situaţional realizat, şobolanul pare chiar idealul la nivel mental şi spiritual, deşi, în ce priveşte partea fizică, lucrurile nefiind nici pe departe la nivelul celor menţionate mai sus, şobolanul rămânând, în esenţă, cum spuneam şi mai înainte, ceea ce este în realitate, chiar cu tendinţă de a provoca greaţă oamenilor, la creşterea în dimensiuni.

---

[2] Eugène Ionesco. *Teatru VI, Noul locatar, Rinocerii*. Bucureşti: Editura Humanitas, 2005, p. 174.
[3] Jean Chevalier, Alain Gherbrant. *Dicţionar de simboluri, Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Vol. 3, P-Z. Bucureşti: Editura Artemis, 1973?, p. 318.
[4] Ibidem.
[5] Ibidem, pp. 318-319.

Şi iarăşi nu se sesizează trecerea de la absurd la realitate, atât de subtil fiind realizat totul: o dată integrat bizarul, revenirea la realitate părând doar un lucru firesc. De-abia după aceea, conştientizarea producând declicul: aşteptările în cazul operelor lui Matei Vişniec fiind împlinite, dacă nu depăşite, nefirescul îndeplinind rolul de amplificator emoţional până la nivelul revelaţiei.

03. Rolul regenerator al iubirii

Cercetarea iubirii, în cazul romanului „Dezordinea preventivă", poartă urmele acelei dimensiuni lirice a naraţiunii, care se dezvoltă cu mai multă putere în anumite zone, precum în capitolele „Tentativă de intrare în contact cu o fiinţă interioară", dar şi în opera sa poetică, în general. Sigur, în niciun caz nu putem trece nici peste, măcar, menţionarea poemelor de iubire cu marjă erotică transformate în capitole ale romanului „Negustorul de începuturi de roman".

Însă cea mai pregnantă faţă a iubirii, în această situaţie, este aceea a rolului ei în salvarea persoanei iubite sau, la nivel mult mai mare, a întregii planete sau a universului.

Pentru că, la Mathieu Caradin, iubirea pare să fie baza de pornire a propriei personalităţi, pare să-i creeze universul interior, iar părinţii săi i-au fost exemple clare de la care a pornit această dimensiune proteguitoare a sentimentului. Mama şi-a salvat fiul şi soţul, rămânând în urmă pentru ca cei doi să reuşească să treacă frontiera şi a ajunge teferi în Occident. Iubirea ei şi-a arătat întreaga putere chiar dacă fiul „pentru o secundă descoperă faţa în lacrimi a mamei" pentru prima oară. După care, mama şi fiul vor trăi cei doi ani, până la eliberarea ei din închisoare, într-o „tăcere totală". Aceasta este forma de iubire a celor doi. Această comuniune nu poate fi înlocuită cu nimic.

Astfel, personajele lui Matei Vişniec sunt arătate, dezvoltate prin sentimentele care le leagă, realitatea exterioară neputând să influenţeze, până la urmă, aceste relaţii intense. Iar tatăl, deşi „îl implora" spunându-i că-l iubeşte, nu putea descinde în aceste adâncuri ale legăturii mamă-fiu. Şi nici mama nu-şi putea ierta soţul pentru nesăbuinţa de a le fi pus copilul în pericol, indiferent de şansa pe care i-a deschis-o părăsind ţara.

Sigur că, ajungând la vârsta de 24 de ani, Mathieu Caradin îşi doreşte eliberarea din strânsoarea iubirii materne. Lupta lui interioară se dă între această libertate pe care vrea să şi-o construiască şi durerea de a-şi fi văzut mama mereu nefericită, ca femeie. În conversaţiile sale imaginare cu ea, are curajul să-i mărturisească toate aceste temeri, frustrări şi frământări adunate încă din copilărie. Practic, din această perspectivă, Mathieu îşi salvează şi el mama, desprinzându-se, de data asta, pentru ca ea să-şi poată găsi împlinirea ca femeie, alături de un bărbat cu care merge, într-un final, la întâlnire.

Prin urmare, salvarea fiului prin condamnarea mamei reprezintă o lecţie învăţată de el, pentru a-şi salva, la rândul său, mama, de la nefericirea unei existenţe în singurătate, la vârsta de doar 45 de ani, dar şi în anii când îşi creştea singură copilul. Şi iubirea lor reciprocă exprimându-şi astfel rolul regenerator în ambele direcţii, păstrându-se echilibrul.

Mai mult, chiar dacă cei doi reuşesc să se distanţeze, mai întâi fizic, prin plecarea lui Mathieu de la Toulouse la Paris, iubirea nu pierde în valoarea ei absolută, pentru că fiul îşi găseşte o prietenă cu aceleaşi idealuri ca ale sale, pe Leily, care iubeşte poezia.

O nouă formă de iubire, care nu numai că înfloreşte între cei doi, ci se constituie în salvatoarea umanităţii de la ştirile tulburătoare şi pline de orori, pe care jurnaliştii le prezintă zilnic. Noua iubire a tânărului este cea care îi dă curajul de a merge până la capăt cu ideea lui de a salva omenirea printr-un jurnal nocturn format numai din ştiri bune. Transformarea lui în îndrăgostit îi dă puterea de a face lucrul pe care şi l-a dorit şi pe care îl tot pregătea prin „faptele diverse" introduse subtil în jurnalele sale.

Totuși, mai există o iubire pentru Mathieu. Este vorba despre meseria sa de jurnalist, în care se implică și despre care-i vorbește mamei sale, chiar dacă aceasta pare destul de distantă, în această privință. Însă tânărul își folosește influența de jurnalist, prelungind iubirea pentru munca sa înspre toți oamenii care îl ascultă.

De altfel, în jurul său descoperă colegi care sunt foarte dedicați, la rândul lor, profesiei. În primul rând, în bunul său prieten și sfătuitor, George, care îl ghidează cu multă răbdare și onestitate, dovedindu-se un om cu suflet la fel de cald ca al lui Mathieu. Un exemplu este rolul său de reporter de război, când, oricât de implicat era în activitatea lui, a primat sensibilitatea și iubirea de oameni în fața conflictului deschis – după explozia unui obuz, George, în confesiunile sale, spune că „alergam la rîndul meu de la un corp la altul", lăsând de-o parte filmarea sau fotografierea.

Și Hélène, colega lor, mamă a trei copii și o foarte bună jurnalistă, este un personaj care îmbină două laturi ale personalității feminine, care par foarte diferite, însă cărora tânăra femeie le acordă toată atenția, jonglând chiar cu nonșalanță cu ele. Cu multă naturalețe, vioiciune, fiind mereu în plină acțiune, iubirea ei pentru copii se împletește cu cea pentru meserie, dar în fața ororilor prezentate la știri păstrând o distanță care o ține departe de implicarea în mizeria lumii.

Și poate cea mai surprinzătoare formă de iubire este, evident, cea presupusă a fi a șobolanilor pentru planetă, impresionantă fiind, până la urmă, devoțiunea lor față de oameni, pe care, chiar dacă îi recunosc ca pe adevărații agresori, totuși, se pun în slujba lor. Ei sunt hotărâți să respecte ființele umane, chiar dacă au conștiința, prin creierul lor comun, că oamenii sunt cei care i-au agresat și i-au exterminat mereu.

Matei Vișniec creează astfel un personaj colectiv frisonant, reprezentat de masa șobolănească, dar constituită în acel creier spectacular. Iar această formă de existență primește calitățile unei minți superioare celei umane, în speranța rezolvării problemelor acesteia.

Numai că, în cele din urmă, pare că iubirea este cea care poate duce spre salvare, dovedindu-se a fi tot ceea ce omenirea are nevoie. Iubirea reprezintă, nu numai în ultimă instanță, speranța și șansa umanității, iar la sfârșit, prin ea se produce salvarea. Despre aceasta din urmă scrie și Emanuel Alexandru Cristoiu, vorbind despre piesa lui Matei Vișniec „Caii la fereastră": „Finalul piesei este despre salvare, despre viața ce trebuie să triumfe."[6], în acord, așadar, cu speranța din finalul romanului „Dezordinea preventivă".

BIBLIOGRAPHY

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri, Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Vol. 3, P-Z, Editura Artemis, București, 1973?.

Cristoiu, Emanuel Alexandru, *Subversiune vs ideologie în dramaturgia lui Matei Vișniec*, Editura Muzicală, București, 2017.

Ionesco, Eugène, *Teatru VI, Noul locatar, Rinocerii*, Editura Humanitas, București, 2005.

Vișniec, Matei, *Dezordinea preventivă*, roman, Editura Polirom, Colecția Top 10+, Iași, 2017.

[6] Emanuel Alexandru Cristoiu. *Subversiune vs ideologie în dramaturgia lui Matei Vișniec*. București: Editura Muzicală, 2017, p. 185.

FORMS, MOTIVATIONS AND EFFECTS OF READING IN THE LIVES OF CHARACTERS FROM INTERWAR AND POSTWAR NOVELS

Anca Boldea
PhD Student, University of Bucharest

Abstract:The essay presents the three stages of the Romanian novel. Gradually, the traditional novel is replaced by the modern one. Social investigation is replaced by psychological investigation. The unconscious begins to be explored.

Keywords:Traditional novel, modern novel, Doric, Ionic, Corinthian

Romanul românesc a fost, multă vreme, inexistent. Această specie literară s-a impus cu greu în literatura română. Cel care și-a pus prima oară întrebarea „De ce n-avem roman?“ a fost Nicolae Iorga[1]. Problema îl frământa încă din 1890. În acea perioadă, poezia și nuvela erau bine reprezentate. Încercările de roman nu erau apreciate de publicul larg din cauza puținelor reușite autohtone existente până la acea dată. Aceeași întrebare și-o va mai adresa și Mihai Ralea[2], iar răspunsul său va veni în 1927, la o dată la care soarta romanului românesc era deja cu totul alta.

Descoperirea Occidentului a însemnat conștientizarea unui decalaj considerabil și a declanșat o căutare asiduă a unei căi spre sincronizare. Între primul romancier autentic al literaturii române, Nicolae Filimon, și Balzac, Flaubert sau Zola, contemporanii lui, există deosebiri majore privind concepția despre roman.

Dacă la început scriitorii români erau complexați de literatura din afară, iar îndrăznelile lor literare erau aproape inexistente, curând ei devin conștienți de valoarea proprie și de specificul românesc pe care-l pot exploata. În drumul lui spre modernitate, romanul românesc parcurge multe etape, bine diferențiate.

O primă etapă semnificativă începe în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Calitatea textelor din această perioadă este însă îndoielnică. Autorii imită modele de succes aparținând literaturii universale. Așa se începătățenește romanul românesc...sub semnul mimetismului și al epigonismului.

Autorii care au făcut încercări lăudabile sunt: Mihail Kogălniceanu, Alexandru Pelimon, Ion Ghica, Alexandru Cantacuzin, Dimitrie Bolintineanu, Pantazi Ghica, Radu Ionescu, Constantin Aricescu, George Baronzi etc. Acești autori s-au afirmat cu predilecție în genul liric.Principalele tipuri de romane sunt cele istorice și cele de tip frescă-socială. Dar pe lângă acestea se dezvoltă și romanul sentimental și romanul de mistere.

Un moment important al creației epice de la jumătatea secolului al XIX-lea este reprezentat de romanul ***Manoil***, roman sentimental, primul roman epistolar din literatura română, scris de Dimitrie Bolintineanu. Retras din toposul Petrenilor, personajul-narator, erou sentimental, melancolic, adesea pesimist, predispus la auto-contemplare și divagații lirice, își prezintă gândurile sub forma unor scrisori adresate unui prieten. Scrisorile din care e compus romanul iau repede alura unor pagini de jurnal, iar acțiunea se desfășoară în două

[1] Nicolae Iorga- ***Pagini de tinerețe***, vol. 2, Ediție alcătuită, prefață și bibliografie de Barbu Theodorescu, Editura pentru Literatură, București, 1968, p.24-28.
[2] Mihai Ralea- ***De ce nu avem roman?***, în ***Scrieri***, vol. 2, Editura Minerva, București, 1977, p. 64-75.

etape, de câte doua luni aproximativ, separate între ele printr-un interval de doi ani, pe care eroul principal îi petrece în străinătate.

În viziunea lui Nicolae Manolescu, romanul autohton „a luat naștere din modelul oferit de acela apusean și s-a înpământenit întrucât răspundea gustului nobilimii «de seconde clase», al burgheziei mijlocii și chiar mici, care formau după 1848 principalul public“[3]. Tot conform lui, „nici literatura cronicarilor, nici folclorul, nici chiar romanele medievale (așa-zisele «cărți populare») n-au cum să explice ***Manoil***ori ***Misterele Bucureștilor***. Noi astăzi putem vedea în ***Istoria Ieroglifică*** un fel de roman, dar Ion Ghica copia ***Istoria lui Alecu*** după ***Jérome Paturot à la recherche d'une position sociale***, iar Kogălniceanu urma îndeaproape pe Balzac și pe George Sand“[4]. Deci iată, traducerile au stimulat scrierea operelor originale și apariția romanului românesc. Treptat, tradiția locală triumfă asupra împrumutului, formele narative preluate fiind umplute cu material epic specific poporului român.

Gheorghe Glodeanu notează că „cea de-a doua mare etapă din istoria romanului românesc este cea a consolidărilor. Ea începe cu primul roman autohton de certă valoare, ***Ciocoii vechi și noi*** de N. Filimon, și se prelungește, practic, până către primul război mondial“[5]. Perioada aceasta reflectă un salt calitativ în ceea ce privește romanul românesc. Se trece de la imitație la oiginalitate, adică la valoare estetică. Numărul cititorilor de roman crește, deoarece romanul pătrunde în conștiința publică.

În perioada aceasta se remarcă prozatori precum: Duiliu Zamfirescu, Ion Agârbiceanu, Ioan Slavici, Al.Vlahuță, B.P. Hasdeu, Constantin Mille, Iosif Vulcan, mai târziu chiar tânărul Mihail Sadoveanu etc. Apar romanele ce se preocupă de latura socială a existenței, romanele care prezintă tipologii de personaje, cu precădere tipul arivistului (Dinu Păturică în opera lui Filimon, Tănase Scatiu la Duiliu Zamfirescu) și tipul avarului (Mara în opera eponimă, de Ioan Slavici).

Mircea Zaciu afirmă următoarele: „până spre 1900, romancierii vor urma această dublă traiectorie: «romanul original» al lui Gr.H.Grandea, ***Fulga*** (1872), reface experiența lui Manoil; dar același scriitor, zece ani mai târziu, în ***Vlăsia sau ciocoii noi*** (1887), se întoarce spre exemplul lui Filimon. I. C. Fundescu în ***Scarlat*** (1875), chiar I. Negruzzi într-o oarecare măsură în ***Mihai Vereanu*** (1873) și, mai târziu, Vlahuță în ***Dan***, sau Eminescu în ***Geniu pustiu***, continuă linia Bolintineanu din ***Manoil***. O altă aripă, reprezentată de C. D. Aricescu, Costache Carp, N. Xenopol, Duiliu Zamfirescu, extinde experiența, în multe privințe mai fecundă, a romanului lui Filimon“[6].

Al doilea mare romancier al acestei perioade a fost Duiliu Zamfirescu. Acesta se apropie mai mult de sincronizarea cu marele roman european. Acesta scrie ***Romanul Comăneștenilor***, după modelul oferit de Émile Zola în ***Les Rougon-Macquart***. Duiliu Zamfirescu realizează în romanul său o frescă a societății românești dintre 1870 și 1910, prezentând viața unei familii pe parcursul mai multor generații. Un alt element de noutate îl reprezintă renunțarea la stilul auctorial, apropiindu-se de atitudinea impersonală a scriitorului modern.

Gheorghe Glodeanu menționează în cartea sa, ***Poetica romanului românesc interbelic***, următoarele aspecte: „chiar dacă repezintă deja o certitudine, romanul românesc continuă să se impună cu dificultate și la începutul secolului XX. Ba mai mult, în ciuda existenței câtorva opere de certă valoare, paseismul, idilismul și mai ales tezismul

[3] Nicolae Manolescu- ***Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc***, vol, I, Editura Minerva, București, 1980, p.70.
[4] Ibidem, p.70-71.
[5] Gheorge Glodeanu- ***Poetica romanului românesc interbelic***, Editura Libra, București, 1998, p.13.
[6] Mircea Zaciu- ***Începuturile romanului românesc*** (Câteva contribuții), în ***Clasici și contemporani***, Editura didactică și pedagogică, București, 1994, p.114.

semănătorist duc, în această perioadă, la substituirea criteriului estetic cu cel etic“[7]. Prin urmare, romanul românesc rămâne subdezvoltat prin comparaţie cu marele roman european, iar scriitorii preferă zona de siguranţă oferită de proza scurtă.

Romanul ajunge să se afirme plenar în a treia etapă, în perioada interbelică. Romanul se europenizează şi se sincronizează cu ceea ce se petrecea dincolo de graniţe. Este vârsta maturităţii depline, în care apar cele mai spectaculoase experimente estetice. Accentul se pune pe sincronizarea cu romanul european.

Problema integrării europene a României s-a pus în primul rând din perspectiva unei sincronizări culturale cu Occidentul, apoi a preluării instituţiilor moderne şi a industrializării. În perioada interbelică se înfruntă două mentalităţi antitetice reprezentate prin două curente literare aflate la poli opuşi: tradiţionalismul şi modernismul.

Tradiţionalismul, al cărui port-drapel este revista „Gândirea“, insistă pe cultivarea specificului autohton, ortodoxismului, eticismului, respinge modelul apusean în cultură, urbanismul industrializarea.Această revistă a apărut la Cluj-Napoca în 1921, sub redacţia lui Cezar Petrescu şi I.D.Cucu. În 1922 revista se mută la Bucureşti, iar din 1926 trece sub conducerea lui Nichifor Crainic, încetându-şi apariţia în 1944. Ideologii gândirişti considerau că, între formele împrumutate din Apus şi sufletul românesc, caracterizat de o „simţire fragedă, aproape copilărească”, de o tinereţe „primitivă” există o incompatibilitate de sens. Alături de poezie,***Gândirea*** a promovat proza prin Cezar Petrescu, Mateiu Caragiale sau Gib. Mihăiescu.

Europeismul sau modernismul accentuează necesitatea conectării la tabla de valori europene, a sincronizării cu evoluţia generală a Occidentului, adoptarea modelului apusean în cultură, urbanismul, industrializarea, democraţia.

Eugen Lovinescu, mentorul curentului prin publicaţia sa ***Sburătorul*** critica dur tradiţionalismul în lucrarea ***Istoria civilizaţiei române moderne***, apărută în 1924. Susţinea că tradiţionalismul era refractar civilizaţiei europene. Aşa apare teoria sincronismului cultural sau a interdependenţei culturilor. Ea se bazează pe legea potrivit căreia fiecare societate, fiecare cultură se află într-un proces continuu de restructurare după formele cele mai înaintate ale civilizaţiei timpului.

Poporul român se află la hotarul dintre două lumi diferite: Răsăritul şi Apusul, Orientul şi Occidentul. El trebuie să participe la dialogul dintre culturile europene, la edificarea civilizaţiei Europei moderne. Eugen Lovinescu susţinea că tot ce este bizantin şi ortodox este factor de regres. Lovinescu face afirmaţia fundamentală că spiritul modern, civilizaţia modernă a României, se datorează influenţei Apusului. Lovinescu nu neagă principiul tradiţiei, dar subliniază ideea că esenţial este principiul revoluţiei.

Nicolae Manolescu nota în cartea sa, ***Istoria critică a literaturii române***: „Sincronizarea însemna pentru Lovinescu roman citadin în proză, aşa cum în poezie însemna lirică subiectivă“[8]. Romanul devenea citadin, trecând de la rural şi social.

Acelaşi Manolescu teoretizează „vârstele romanului“. El face diferenţa dintre romanele doric, ionic şi corintic: „Doricul, ionicul şi corinticul sunt, înainte de orice, vârste ale romanului ca specie literară şi abia apoi reflexe ale modificării unei concepţii generale asupra vieţii. Doricul este vârsta dintâi, care, în romanul este acela social şi mai puţin psihologic al unor Agârbiceanu sau Rebreanu. El este un roman rural, cu excepţiile de rigoare, mai ales în preistoria genului. Ionicul este vârsta psihologiei şi a analizei“[9].

Radu G. Ţeposu, în cartea sa cu titlul ***Viaţa şi opiniile personajelor***, oferă o replică tipologiei propuse de Nicolae Manolescu. Echivalentul ***doricului*** manolescian, acesta

[7] Gheorge Glodeanu- ***Poetica romanului românesc interbelic***, Editura Libra, Bucureşti, 1998, p.15.
[8] Nicolae Manolescu- ***Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură***, în ***Romanul doric, ionic şi corintic***, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, p.555.
[9] Ibidem, p.556.

propune denumirea de roman ***tranzitiv***. Acesta se bazează pe omniscienţa naratorului. În acest tip de roman, personajul are iluzia vieţii, el aflându-se în mâinile naratorului, asemenea unei marionete. Echivalentul ***ionicului*** este, în viziunea sa, romanul ***reflexiv***. Personajul-narator este preocupat de meditaţie. Ultima treaptă, ***corinticul*** la Manolescu este ***metaromanul***. Acesta se bazează „ pe conştiinţa de sine a personajului care e şi scriitor (şi povestitor ce mistifică premeditat)“ [10].

În 1914, Ion Agârbiceanu publică romanul „Arhanghelii“. Rapid, apar şi alţi romancieri, precum: Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Cezar Petrescu, Mihail Sebastian, Gib I. Mihăescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade, Anton Holban, M.Blecher, Mateiu Caragiale etc. Aceştia se bucură de atenţia unor critici literari de marcă, precum: G. Ibrăileanu, E.Lovinescu şi G. Călinescu.Tentaţi de această formă a epicului vor fi şi poeţii: N.Davidescu, Ion Minulescu, Tudor Arghezi, precum şi dramaturgii: Victor Eftimiu, Mihail Sorbul, George Mihail Zamfirescu, Victor Ion Popa sau Mihail Sebastian. Unul dintre cei mai importanţi autori şi comentatori de proză ai perioadei interbelice a fost G. Ibrăileanu, care şi-a exprimat ideile despre roman în eseul intitulat ***Creaţie şi analiză***[11].

În paralel cu dezvoltarea romanului, teoria literară îşi delimitează şi mai atent teritoriul. Gheorghe Glodeanu notează că : „Interviurile, mărturisirile, conferinţele şi diferitele articole programatice reuşesc să circumscrie cu exactitate un anumit crez artistic, deoarece au o încărcătură poetică imanentă. Deşi mulţi dintre scriitorii investigaţi nu sunt nişte tepreticieni în sensul consacrat al termenului, confesiunile lor relevă prezenţa meditaţiei teoretice în paralel cu elaborarea propriei opere“[12].

Atât Mircea Zaciu, cât şi Nicolae Manolescu, observă în cărţile lor evoluţia rapidă a romanului în această perioadă istorică. Mircea Zaciu relevă: „într-o evoluţie rapidă şi o maturizare în salturi bruşte (de la Filimon la ***Ion*** al lui Rebreanu nu sunt, în fond, decât şase decenii) romanul românesc intră curând în circuit european, câştigând o competiţie pentru care- în alte culturi, mai vechi- a fost nevoie de secole“[13]. Rapiditatea cu care sunt arse etapele este remarcată şi de criticul literar Nicolae Manolescu, în lucrarea sa ***Mihail Sadoveanu sau utopia cărţii***, capitolul ***De ce nu avem roman***: „Între 1919 şi 1939 romanul românesc străbătuse, aşadar, sub raport tehnic, distanţa de la Balzac la Proust şi Joyce“[14].

Nicolae Manolescu remarcă faptul că nuvela, gen literar dominant înainte de Primul Război Mondial, devine în această perioadă, un simplu accident: „Dacă până la Primul Război, noi am avut nuvelişti şi povestitori care au scris accidental romane, în interbelic avem romancieri care scriu accidental proză scurtă. Este distanţa de la generaţia lui Slavici la aceea a lui Rebreanu“[15].

Conform lui Gheorghe Glodeanu, datorită vitezei de dezvoltare miraculoase, romanul arde etapele „trecând rapid de la copilărie la vârsta maturităţii depline, fără a mai cunoaşte crizele specifice adolescenţei“[16]. În romanul românesc interbelic coexistă două modele epice: modelul narativ obiectivat sau balzacian şi modelul narativ experimental. Poate părea surprinzător că modelul narativ obiectivat este o emblemă a modernităţii deoarece, la nivel

---

[10] Radu G. Ţeposu- ***Viaţa şi opiniile personajelor***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 194.
[11] Garabet Ibrăileanu- ***Creaţie şi analiză. Note pe marginea unor cărţi***, în ***Opere***, vol. 3. Ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p.19-99.
[12]Gheorge Glodeanu- ***Poetica romanului românesc interbelic***, Bucureşti, Editura Libra, 1998, p.16-17.
[13] Mircea Zaciu- ***Începuturile romanului românesc*** (Câteva contribuţii), în ***Clasici şi contemporani***, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1994, p.127.
[14] Nicolae Manolescu- ***De ce nu avem roman***, în ***Mihail Sadoveanu sau utopia cărţii.*** Eseu, Editura Minerva, Bucureşti, 1993, col. „Biblioteca pentru toţi“, p.148.
[15] Nicolae Manolescu- ***Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură***, în ***Romanul doric, ionic şi corintic***, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, p.555.
[16] Gheorge Glodeanu- ***Poetica romanului românesc interbelic***, Editura Libra, Bucureşti, 1998, p.18.

european, în perioada interbelică, modelul balzacian era deja considerat învechit. În literatura noastră însă, pentru că pătrunsese mai târziu, a fost asimilat ca fiind modern.

Cu toate că Liviu Rebreanu prezintă o perspectivă obiectivă în romanele sale, acesta este considerat creatorul romanului românesc modern. Perpessicius îl numește pe Rebreanu, în 2 ianuarie 1928, „prinț al prozei, al romanului mai precis“[17].

Același Perpessicius notează că anul 1930 marchează momentul maturizării literaturii române, romanul cunoscând „izbânzi senzaționale“[18]: Mihai Sadoveanu publică ***Baltagul***, Gala Galaction lansează romanul ***Roxana***, Mircea Eliade tipărește ***Isabel și apele diavolului***, Camil Petrescu se impune cu romanul ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***, iar Liviu Rebreanu revine în actualitate prin romanul ***Crăișorul***. Entuziasmul foiletonistului crește pe măsură ce trec anii. Referindu-se la anul 1931, acesta exclamă: „Avem o literatură în plină creștere“[19]. Anul 1933 este un an de excepție în ceea ce privește romanul românesc. Sunt tipărite romanele: ***Patul lui Procust*** de Camil Petrescu, ***Maitreyi*** de Mircea Eliade, ***Adela*** de G. Ibrăileanu, ***Rusoaica*** de Gib I. Mihăescu, ***Cartea nunții*** de G. Călinescu, ***Femei*** de Mihail Sebastian etc.

În perioada dintre cele două războaie mondiale, romanul este din ce în ce mai căutat. O explicație a acestui fapt este faptul că viața politică se democratizase, iar burghezia se impusese în plan economic și social.

Ncolae Manolescu menționa faptul că „romanul nu putea rămâne la rural și social în vreme ce societatea se urbaniza, iar intelectualii deveneau tot mai numeroși și problemele lor sufletești, etice ori religioase mai complexe“[20].

Șerban Cioculescu nota că această disponibilitatea a publicului pentru roman a fost amplificată și de dezvoltarea învățământului. El remarcă însă declinul teatrului și al poeziei, ultima fiind „floarea supremă a literaturii“[21]. Dominația speciei impune idee că „romanul este genul prin excelență al timpului, că se substituie tuturor genurilor, absorbindu-le pe toate“[22].

Dezvoltarea acestei specii literare în perioada interbelică este remarcată și de Vladimir Streinu, în materialul de sinteză intitulat ***Mișcarea prozei***[23]. El remarcă transformarea scriitorului într-un cronicar. Acesta reflectă în scrierile sale marile transformări ce au loc în plan social.

Criticul o remarcă pe Hortensia Papadat-Bengescu care are o abordare nouă față de ceilalți romancieri. Ea prezintă societatea din cadrul burgheziei subțiri și a boierimii. Scriitoarea se dezlipește de tematica țăranului român și de încercările la care istoria l-a supus de-a lungul timpului. În mod surprinzător, în această perioadă se remarcă mai multe prozatoare: Ticu Archip, Henriette-Yvonne Stahl, Sanda Movilă, Cella Serghi, Ioana Postelnicu, Lucia Demetrius, Cella Delavrancea etc.[24]

Pompiliu Constantinescu remarca metamorfozele continue ale prozei interbelice în studiul său din 1926, intitulat ***Problema romanului (românesc)***[25].Ca și predecesorii săi, îi recunoaște meritul lui Balzac în conturarea romanului, autorul francez fiind primul mare

---

[17] Perpessicius-***Literatura în 1927***, în ***Opere***, vol. 12, Editura Minerva, București, p.333.
[18] Perpessicius- ***1930 în literatură***, în ***Opere***, vol. 12, Editura Minerva, București, p. 379.
[19] Idem- ***Literatura în 1931***, în ***Opere***, vol. 12, ed. cit., p. 385.
[20] Nicolae Manolescu- ***Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură***, în ***Romanul doric, ionic și corintic***, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p.556.
[21]Șerban Cioculescu –***Romanul românesc 1933***, în ***Aspecte literare contemporane (1932-1947)***, Editura Minerva, București, 1972, p. 262.
[22] Ibidem, p.263.
[23] Vladimir Streinu- ***Mișcarea prozei***, în ***Pagini de critică literară. Marginalia, eseuri***, vol. 2, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 263-267.
[24] Cf. Gheorge Glodeanu- ***Poetica romanului românesc interbelic***, București, Editura Libra, 1998, p.71.
[25] Pompiliu Constantinescu – ***Problema romanului (românesc)***, în ***Romanul românesc interbelic***. Antologie, postfață și bibliografie de G. Gheorghiță, Editura Minerva, București, 1977, p.7-13.

creator de tipuri.Totodată, criticul menționează că nuvela devenise un gen „istovit“ și era firesc ca romanul să o înlocuiască. Prețuiește noutatea romanelor lui Ionel Teodoreanu, despre care spune că a anexat literaturii noastre un domeniu inedit, *psihologia infantilă*.

Octav Șuluțu îl remarcă pe M.Blecher, apreciat pentru noutatea viziunii sale de sorginte metafizică. ***Întâmplări în irealitatea imediată*** este considerată o carte uluitoare, pe care abordarea problemei cunoașterii o situează în descendența lui Camil Petrescu și a lui Mircea Eliade. Tot el considera că romanul ***Enigma Otiliei*** de George Călinescu este printre cele mai bune romane românești de după război.[26].

Literatura secolului XX surprinde prin preocuparea pentru sondarea inconștientului, prin redescoperirea miturilor, a cotidianului și prin experimentele la nivel de formă și structură. Scriitorul își adresează o serie de întrebări cu privire la condiția scriitorului în lume, cu privire la creație, la rolul artei. Perspectiva narativă se schimbă, naratorul devine personaj. Totodată apar tehnici noi precum tehnica contrapunctului, memoria involuntară. Modelul narativ experimental (gidian, și proustian, și joycian) este terenul pe care se desfășoară o întreagă paletă de încercări. Este perioada transformărilor și a înnoirilor continue. Treptat, se fărâmițează modelul întruchipat de modelul balzacian; naratorul obiectiv, omniscient, omniprezent, heterodiegetic este înlocuit de naratorul subiectiv, naratorul-personaj, homodiegetic. Scriitorul începe să se concentreze asupra propriului for interior, asupra propriei sale condiții. Renunță astfel la prerogativele omniscienței.

Romanul se transformă în istoria devenirii unui text. Noul roman închide în sine adesea biblioteci, constituindu-se într-o sumă a experiențelor estetice anterioare. Lumea romanului devine caricaturală, în care personajele au o dinamică specială, ele jucând un joc al măștilor. Gheorghe Glodeanu scria „Vocația supremă a scriitorului pare a fi jocul, parodia, adică demitizarea realului și, implicit, a vechiului cod romanesc“[27].

Investigația socială este substituită cu cea psihologică. Inconștientul începe să fie explorat. Omul este „trestia gânditoare“ despre care menționa Lucian Blaga. Psihicul său este complex, personajele rotunde încep să dezvăluie mai mult din trăirile lor. Se constată o apropiere tot mai accentuată a Autorului de Personaj. Uneori, suprapunerea celor două puncte de vedere devine totală, cititorul pătrunzând cu mai multă ușurință în forul interior al autorului însuși. Tocmai de aceea sunt interesant de urmărit interviurile autorilor din perioada în care scriau romanele lor de referință.

În cartea cu titlul ***Viața și opiniile personajelor***, Radu G. Țeposu prezintă procesul de emancipare a personajului. Acesta se emancipează de sub tutela autorului din mai multe puncte de vedere: social, psihologic, spiritual. Personajul devine o personalitate, fiind capabil de reflecție.[28]Romanul postmodern este și mai interesant din acest punct de vedere. În termenii lui Nicolae Manolescu, acesta este romanul ***corintic***.

Despre postmodernism a început să se discute în cultura românească cu precădere de la începutul anilor ’80, împotriva tendinței oficiale, impusă de partidul comunist, care încuraja o literatură „modernistă“. „Grupul oniric“ s-a constituit prin anii ’64 de către Leonid Dimov, Emil Brumaru, Vintilă Ivănceanu și Dumitru Țepeneag ș.a. Printre „pionierii“ postmodernismului românesc trebuie amintiți prozatorii „Școlii de la Târgoviște“: Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu și Costache Olăreanu, ale căror cărți au rămas în umbră, din motive ideologice.

Romanele nu mai sunt omogene. Fragmentarismul substituie omogenitatea. Meditația primează. Reflexivitatea ia locul iluziei romanești. Ironia, parodia, satira alcătuiesc forme ale sfidării vechiului cod narativ. Aspirația la obiectivitatea este înlocuită de autenticitate. Se relatează experiențe personale, ceea ce face ca relatarea să se facă la persoana întâi, singular.

---

[26]Cf. Gheorge Glodeanu- ***Poetica romanului românesc interbelic***, București, Editura Libra, 1998, p.79-80.
[27] Gheorge Glodeanu- ***Poetica romanului românesc interbelic***, Editura Libra, București, 1998, p.28.
[28] Cf. Radu G. Țeposu- ***Viața și opiniile personajelor***, Editura Cartea Românească, București, 1983, p.193-194.

Totul pare spontan, un adevărat teritoriu al experimentelor. Scriitorii din această perioadă sunt anticalofili.

Romanele par adevărate confesiuni. De multe ori, jurnalul intim stă la baza constituirii lor. Creatorul se confundă cu personajul. Romanul devine chiar un jurnal de creație. El se creează chiar sub ochii cititorului. Gheorghe Glodeanu nota: „În felul acesta, iluzia realului este subtituită de iluzia intimității, romanul încercând să submineze tot mai mult conceptul de *mimesis*"[29]. Romanul devine un examen de conștiință. Eroul este un alter-ego al autorului. Este un spirit cerebral, reflexiv, un intelectual complex. Marea sa luptă este cu propria conștiință, cu propriile limite. Nu mai este o luptă pentru afirmare socială.

Apar digresiunile, secvențele retrospective, conflictul este mutat în conștiințe. Cronologia nu mai există. Se renunță la rigurozitatea vechilor structuri. Și mai ales, se narează la persoana întâi singular. Privirea se mută dinspre exterior spre interior.

Experimentele din interiorul romanului devin din ce în ce mai spectaculoase. În texte apar pasaje teoretice, menite să expliciteze opera și să faciliteze receptarea ei corectă.

Cititorul trebuie să fie avizat. Nu mai e loc pentru cititorul neinițiat. Cititorul poate deveni chiar personaj sau dublul autorului. Este un cititor căruia îi place misterul, care nu este deranjat de faptul că trebuie să sară de la un pasaj la altul, să răspundă la câteva întrebări și apoi să se întoarcă la pasajul inițial, de dragul jocului epic. El nu mai este satisfăcut de o operă care-i pune pe tavă totul. Simte nevoia să descopere, să experimenteze. Cititorul acesta este unul cerebral. El colaborează cu autorul, narațiunea transformându-se într-un joc de puzzle. Cititorul trebuie să fie pregătit să aibă sub ochi o poveste despre un romancier care scrie un roman despre un romancier care scrie un roman...

Personajele devin niște marionete imperfecte, în mâinile unui demiurg care se amuză de creațiile sale, care le parodiază. Ele sunt inspirate de individul comun, chiar submediocru.

De ce această schimbare de atitudine față de personajele din roman?

O explicație ar putea fi modificarea condiției sociale și culturale a individului ieșit din experiențele traumatizante ale războaielor. Individul a realizat că nu stăpânește istoria, ci o suferă. El este o unealtă a ei. Individul este depersonalizat. El abandonează aventura. Lumea exterioară este reflectată într-o aventură interioară. Personajele sunt indivizi problematici, revoltați, care doresc să demoleze societatea veche și să construiască o lume nouă. Lecturile lor reflectă această dorință.

Romanul contemporan se întoarce asupra propriei sale condiții. Conform lui Gheorghe Glodeanu, romanul postmodern „devine un act narcisiac, un roman al romanului, o meditație asupra mijloacelor sale de expresie"[30]. Se recurge la parabolă, la mistic. Pătrunde elementul livresc. Spiritul critic se amplifică. Autorii de roman postmodern utilizează ironia, distrugând mitul inspirației și al marelui scriitor. Totodată, romanele sunt pătrunse de o nostalgie parodică și autoparodică. Aceste trăsături au fost discutate pe larg de Matei Călinescu, în lucrarea intitulată***Cinci fețe ale modernității***[31].

Romanul tradițional este demistificat. Scriitorii reinventează romanul permanent deoarece acceptă provocări estetice. Arta sfidează tradiția. Scriitorii moderni și postmoderni neagă trecutul. Arta literară a secolului XX s-a născut din refuzul formelor tradiționale, scriitorii moderni afirmându-se printr-un violent proces de negație, așa cum pomenea Eugen Simion în cartea cu titlul***Sfidarea retoricii. Jurnal german*** [32].

---

[29] Gheorge Glodeanu- ***Poetica romanului românesc interbelic***, Editura Libra, București, 1998, p.25.

[30]Gheorge Glodeanu- ***Poetica romanului românesc interbelic***, Editura Libra, București, 1998, p.32.

[31] Matei Călinescu- ***Cinci fețe ale modernității***. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism. Traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, postfață de Mircea Martin, Editura Univers, București, 1995.

[32] Cf. Eugen Simion- ***Romanul contemporan,*** în ***Sfidarea retoricii. Jurnal german,*** Editura Cartea Românească, București, 1985, p.290-297.

Aventura romanului continuă și în prezent, în ciuda concurenței cu audio-vizualul. Specia continuă să atragă atât scriitorii, cât și cititorii.

THE WHITE MAN'S FASCINATION WITH THE STEREOTYPICAL SENSUALITY OF AFRICAN AMERICAN AND ROMA WOMEN DURING SLAVERY TIMES

Laura Claudia Cracană
PhD Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: The aim of this paper is to propose a comparison between the effects of racism and the slavery system on the common mentality of the American and Romanian people as reflected by pre-abolition literature. By analyzing a series of popular texts, the paper will attempt to get a better understanding of the image of the African American and the Roma female slave in the 19th century pre-emancipation American and Romanian society, respectively. Slave women were part of two different worlds at the same time: the world dominated by the Master (a member of the majority population) in which both male and female slaves belonged to them in body, mind, and spirit and, secondly, the small universe of the racial and ethnic community that was generally governed by similar patriarchal principles. Their physical, mental, and emotional abuse and their common suffering determined the emergence of a collective female identity that could be encountered both among Black American women and Roma women. Focusing on the analysis and interpretation of fiction and non-fiction texts published throughout the 19th century (before and after the official emancipation of slaves), the present paper will comment on the abuses suffered by enslaved women, the attitudes of the male as well as the female master towards the "exotic", overly-eroticized beauty and sensuality of the young female slave, and, equally important, the impact of this abuse on the victim and the members of her community.

Keywords: African American women, Roma women, slavery, abolitionist literature, stereotypes

Despite being from different parts of the world and from societies characterized by different political, economic, and cultural principles, the women of African American and Roma origins from colonial America and the Romanian territories are connected by the common history of slavery. The centuries of institutionalized racial, ethnic, and gender oppression left a permanent mark on the attitude, mentality, and collective identity of these two minority groups, triggering different sets of responses from the anti-slavery and anti-discrimination White population as well as from the members of the oppressed groups. A major element that connected the life and values of the African American and Roma people was the significance of family and community life. However, defending and preserving the sanctity of the family institution in a slave community was difficult, if not impossible to achieve. In a society in which the national or local systems of law granted the slaveholding population the right to control every aspect of their slaves' lives, the enslaved men and women were entirely dependent on their master's needs, wishes, or endeavors.

In both countries, different laws stipulated that slave-owners could choose the partners for each slave, who did not have the right to oppose their master's decision. Furthermore, since the family of *Black* or *Gypsy slaves* was not a concept that most members of the dominant population were able to understand and accept, the masters had no hesitations in splitting them whenever such a separation benefited them. Just like with any other piece of property, the law allowed masters to separate spouses and children from their parents by selling or donating them. Domestic slave trade or slave auctions represented common practices both in the Romanian Principalities and in the American states.

Besides the common mistreatments and exploitation that were experienced by both male and female slaves, the African American and Roma women were also the object of sexual harassment and abuse. While, as Thomas A. Foster's argues in the article "The Sexual Abuse of Black Men under American Slavery" from 2011, the practice of male slaves being sexually abused can not be ignored, the phenomenon of raping or abusing slave women was an ordinary characteristic of the pre-emancipation societies. As explained by Carren M. Holmes in *The Colonial Roots of Racial Fetishization of Black Women*, enslaved women were seen by their masters, on the one hand, as means to increase the number of their slaves and, consequently, their economic profit and, on the other hand, as sexual commodities that White men were entitled to use according to their own wishes: "a master could receive sexual pleasures in addition to profitable labor from sexual relations with female slaves. Their sexual relations and rape of female slaves were rewarded with the birth of additional free child labor, which resulted in economic profit" (Holmes, 5). Despite the fact that the women of African and Roma origins were representatives of minority groups automatically placed in a biologically and morally inferior position, the written records show that most slave owners did not hesitate to pursue sexual relations with their slaves. Since there were no laws to protect enslaved women or to give them a chance to defend themselves by testifying in court, the enslaved women had little to no means to escape abuse.

The study of the most common stereotypes that were attributed to the African American community during slavery times can help the contemporary reader can get a better understanding of the literary representations of this racial community throughout the nineteenth century and many decades afterwards. One of the first details that the reader notices when analyzing 19th century American literary works is that the African American women are generally portrayed as either the young woman of unprecedented beauty whose different, *exotic* physical traits naturally attract the attention of the White man and the hatred and jealousy of the White woman or, secondly, as the old, kind, and generally sympathetic woman who dedicates her life to her master and to his family, usually at the cost of being away from her own family. These stereotypical images reflect the common way in which the majority population denied the enslaved men and women the qualities that were most highly praised in the dominant society and, as Elizabeth Fox-Genovese explained, they attributed them different sets of characteristics that were meant to justify their inhumane treatment. Talking about the two most common representations of the Black American women, Genovese highlights how they are in total contradiction with each other and, most importantly, in opposition with the image of the pure Christian White lady: "the image of Jezebel explicitly contradicted the image of Mammy and that of the lady as well, although, like that of Mammy and unlike of the lady, it presented a woman isolated from the men of her own community" (White, 46). As Deborah Gray White pointed out, in the slaveholding society as well as in many literary works from that time, an enslaved woman (either Black or Roma) could only fall into one of these two categories - *Jezebel* or *Mammy*: "On the one hand, there was the woman obsessed with matters of the flesh; on the other was the asexual woman. One was carnal, the other maternal. One was at heart a slut, the other was deeply religious" (46).

Similarly, in the article "Changing Concepts of the Black Woman", Frances S. Foster talks about the four traditional representations of the African American women in the slaveholding American society: *Topsy*, *Peaches*, *Caldonia*, and *Aunt Chloe* – all representing stereotypical images associated with Black women at different stages of their lives. If Topsy was "the child with big eyes, long skinny legs and at least fifteen short plaits, more imp than human, and possessing none of daddy's-little-girl's enchantments", the older Peaches was "luscious, sly, and loose" but dreaming about once becoming a wife and a mother. However,

she could not escape the fate of turning into Caldonia, "the matriarch, fat, loud, and emasculating". About her, Foster notices that:

> Only when her sexual capabilities have seemingly departed, and age has diluted her temper, is any noticeable degree of a nonphysical attribute even implied. The stereotyped Black woman at this time has donned a flowered dress and rundown shoes and become the stalwart Christian or the Voodoo crone. (Foster, 433)

Similarly, the pre-emancipation texts that were written by Romanian authors underline a clear division between the young girl whose beauty and sensuality "enchanted" the White men (Romanians or foreign travelers) and, secondly, the category of the *old Gypsy woman* who was often forced to put the master's needs above her own family and children. In both countries, the *Jezebel* and the *Hot Gypsy Woman* were seen as living "free of the social constraints that surrounded the sexuality of white women". As Fox-Genovese explained, such an image was needed to legitimize "the wanton behavior of white men by proclaiming black women to be lusty wenches in whom sexual impulse overwhelmed all restraint. The image eased the consciences of white men by suggesting that black women asked for the treatment they received" (Fox-Genovese, 292).

The old woman, though still subordinated to her husband, was often seen as an authority figure in her community either for her wit and experience or for her magic, supernatural powers (the theme of the magic powers of Roma women being, just like the archetype of *Conjure Woman* in American literature, present in Romanian literature from the early beginnings). Equally important for the higher position of the *Old Gypsy* women was the fact that, just like the *Mammy* figure in the American society, they "helped endorse the service of black women in the households, as well as the close contact between whites and blacks that such service demanded" (White, 61).

Furthermore, several Romanian literary works of the 19th and the 20th century portrayed the elderly Roma women as being particularly important in their master's eyes for their role of mentally and physically preparing the young girls that were chosen by the master for his intimate pleasures. Out of complete dedication to their owner and especially because the practice of "rubbing the master's feet" (an euphemistic expression used to denote the masters' habit to ask the slaves to massage their feet in the privacy of their room before falling asleep and that was meant to hide the sexual privileges of the Romanian boyars (Oisteanu, 454) got to be so deeply ingrained in the common mentality of the enslaved Roma community, the old women always respected their owner's demands and did their best to prepare the master's next personal maid. In the short story *The Gypsy Girl at the Alcove*, the Romanian writer and historianRadu Rosetti describes the moment when the sixty-year old Moldavian boyar Vasile Hortopan first sees the fourteen-year old slave, Anica, and decides to take her as the slave in charge of his private room. However, the man only wants to meet the girl after the she receives the careful physical preparation and instruction from the older slave women:

> I started to be tired of Irina and Varvara who are in charge of my chamber at the moment. I do not even think about touching the girl [Anica] in the condition she is today, but, next year, if she has proper care, she will have everything she needs. Hence, starting tonight, you will take her in your room and you will start cleaning and polishing her as you learned from lady Hariclea to clean and polish the girls meant for the master's bed; next year […] she should have the body of a great lady (Rosetti, 314, *my translation*).

The moment when a boyar was physically attracted to a slave girl and chose her as his personal maid was described as something desired by the all the Roma parents of young girls. Being chosen to "rub the master's feet" brought relief and satisfaction to the girl's family:

"Anica's mother and her husband were overly joyous that their daughter had come across such a good chance, which, in fact, Doichita had always dreamed for the child" (314) and made the girl feel proud and appreciated: "Anica was also satisfied. She knew very well what kind of job she would have around the boyar […] and she knew that her mother and all the slave women who had this kind of job had been proud and happy" (314). The abuse suffered by the Roma women during slavery times is openly described by Rosetti in multiple instances in his literary works:

> Extremely hateful was the way in which the girls and women of these damned individuals are abused. Starting from the idea that the body of the slave is an asset of the owner, the gypsy women – chaste young girls and adult women married in front of the altar – were perceived by their masters as pieces of meat meant to be served at their pleasure. (Rosetti, 435, *my translation*)

Besides the physical abuse that these women suffered, the writer often emphasized the terrible effects that these practices had on the mental, psychological, and emotional condition of both the female and the male members of the ethnic minority.

It is noticed how inside both communities this dreadful action got to be perceived as something normal, natural, and, in some cases, as the only thing to be expected by the enslaved girls once they reached puberty. Rosetti described the way in which entire generations of enslaved Roma girls were raised to think that "rubbing the master's feet" was normal and even desirable. Through the answer given by Rosetti's character Catrina, a Roma slave who had spent the night in her master's room, when questioned by her husband about her actions, the author attempted to grasp the attitude of the group of Roma slaves who had been forced into a position of passive acceptance and humiliation by the long centuries of oppression:

> "Why would I be sorry?", Catrina calmly answered. "In the end, I've only been with the master." This answer was in accordance with some old customs that had been deeply rooted for more than three centuries: it was normal for Catrina to please the needs of her master; she knew that her mother, her grandmother, and all her relatives had done the same. (Rosetti, 86, *my translation*)

In the United States, the literary works known as slave narratives and the abolitionist texts written by anti-slavery activists give readers rare first-hand information on the horrors endured by the enslaved girls and women and, furthermore, offer a glimpse of the devastating effects that this practice had on the main victim (the abused girl) and on the indirect victims (such as the master's wife or the male figures in the victim's family – her husband or chosen partner who were incapable to protect and save them despite their position of authority inside their community). Because slaves were generally denied the right to education, few of them were able to read and write, thus few enslaved women had the chance to "tell their own story" and to make their tragic experiences known to the world. Consequently, enslaved women had no other choice but to give in to the sexual advances of the masters, to survive and adapt to the barbaric practice that was preserved throughout time as a hidden but omnipresent characteristic of the slaveholding American and Romanian societies.

Some of the literary works portraying slave African American and Roma women included the theme of the love story between the beautiful and innocent slave girl and the young, potentially wealthy White man who was usually her master or in another authority position. The two characters are presented as falling in love with one another, having what we would call a "consensual relation" and, thus, breaking the custom and law that condemned and forbade these relationships. The evolution of the action of these narratives showed, however, the devastating consequences that the romantic relationships between persons of different racial or ethnic origins had in a racist society. Texts such as Harriet Beecher Stowe's

Uncle Tom's Cabin, Lydia Maria Child's *The Quadroons*, William Wells Brown's *Clotel*, as well as the Romanian Gheorghe Sion's *The Emancipation of the Gypsies*, Radu Rosetti's *The Gypsy Girl at the Alcove*, Leon Negruzzi's *The Gypsy Girl*, and many others include at least one example of a relationship between a master and his slave and all of them were meant to end in tragedies for everyone involved as a way to emphasize the wicked, abnormal values that a slaveholding society was based on. Furthermore, the lack of any logical reasoning behind these incriminatory laws was underlined by the choice of slave characters whose skin color was often lighter than that of many White characters.

In William Wells Brown's *Clotel* the love story between Horatio Green, the son of a wealthy gentleman, and Clotel, one of the two daughters of Currer, a black slave, and the American president Thomas Jefferson is presented as having a romantic - though unusual - beginning. Horatio was fascinated by the sixteen-year old girl who is "admitted to be the most beautiful girl, coloured or white" and bought her from her previous owner to make her the "mistress of her own dwelling" (Brown, 60-61), thus separating her from her beloved mother and sister. After several years in which she lived together with the man and their daughter, Mary, as a happy family, Clotel is faced with the impossibility of escaping her condition and meets a tragic end. Seeking political and social growth, Horatio leaves Clotel and marries the daughter of a wealthy local politician. When the woman finds out about the existence of Clotel and her daughter, she decides to forcefully take Mary to their house as a slave and to sell her mother back into bondage. In the attempt to save her daughter, Clotel runs away from her new master, but she is caught and imprisoned before she can rescue her daughter. The woman manages to escape once again, but she is forced to jump to her death in a river when she is almost captured by the local slave catchers. In Brown's novel as well as in many similar texts, the details regarding these women's beauty ("These are the mulatto, or quadroons, as they are familiarly known, and are distinguished for their fascinating beauty") are almost brutally connected to the information about the girls' hopeless destiny in a world that forbids love and sincere human unity and that condemns them to a life of nothing more than a tool for the temporary pleasures of men: "Indeed most of the slave women have no higher aspiration than that of becoming the finely-dressed mistress of some white man" (59).

Though written and published after the official emancipation of slavery in the Romanian Principalities, Radu Rosetti's short story presents a surprisingly similar tragic love story between a young Roma girl and her Romanian master. Even though the relationship between Anica, the young slave, and Vasile, her young and well educated master starts with the traditional abusive custom of the male owners to ask for a young slave to go to their room for their intimate pleasures, the writer focused on the romantic character of their relationship and how both of them deeply and sincerely fell in love with each other in spite of the national law and the social norms. So deeply rooted was the practice of sexually using and abusing the enslaved girls that the man, fascinated by the girl's beauty and unique traits, asked to see the girl in his room the very night he moved in his uncle's house. The thoughts and emotions experienced by Anica and Vasile after their first interactions perfectly capture the defining elements of their relationship of subordination and the clearly established position of superiority of the young man. While the girl was delighted that such a "young, handsome, wealthy, strong, and learned boyar" like him appreciated her beauty and accepted her presence in his life, Vasile is described as struggling to get over his initial feeling of repulsion caused by his common image of the Roma group:

> Clear signs showed that the slave girl raised in the garbage of Hortopeni, in the middle of the Gypsy people that had damaged during the centuries of slavery, from which the dirt, lie, drunkenness, the greatest immorality and theft were inseparable, there lived a noble spirit endowed with the most noble feelings -

> undoubtedly as the result of the blood introduced in her veins by a meaningful number of suitors from the high society. (Rosetti, 320, *my translation*)

However, after only few months, the man's feelings started to change. Just like William Wells Brown's Horatio Green, Vasile acknowledged the unnaturalness of their relationship. He realized that his social and intellectual needs as well as his political aspirations were incompatible with a relationship with a "Gypsy slave". The man's decision to marry the young and beautiful daughter of a wealthy man brought about the girl's suicide. The story, just like Clotel's, ends in tragic death: devastated and enraged by Anica's death, Grigore, the Gypsy man who was in love with her, punished the boyar by driving the carriage in which Vasile and his new wife were traveling into a deep river, thus killing them and himself.

The life of a young Roma girl was also the focus of the 1877 short story *The Gypsy Woman* written by Leon Negruzzi, an abolitionist writer who often talked in his works about the consequences of the long history of slavery that were still present in the life, habits, and way of being of the former slaves even multiple decades after the adoption of the emancipation laws. The protagonist of the story, a young Roma girl named Irina, was easily seduced by her master, who lured her into thinking that it was possible for her to have the life of a free Romanian woman from a wealthy family. However, the girl, together with her child, was soon abandoned and the Romanian boyar immediately married a *pure*, influential, and intellectual woman. The story follows the same tragic pattern because Irina's attempt to confront the father of her baby and to stand up against the centuries-old tradition according to which the body of the slave was at the disposal of her master leads to her death.

Probably the most famous and influential abolitionist text in the United States and abroad was Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin*. Stowe's personal views on the condition of the African people brought to America by force and forced to live and work in the most dehumanizing conditions were carefully presented throughout the text. Stowe also approached the topic of the sexual abuse to which the female slaves were often subjected, but she did it less directly through the minor characters of Cassy and Emmeline. Unlike the inhumane treatment and abuses suffered by the other male and female slaves, the Cassy's life as a sexual slave is only briefly presented through flashbacks mainly due to the fact that this custom – though known and accepted by most slave owners – was, by 1852, still an unusual topic to be approached by women writers. Having a somewhat contradicting image (she was, at the same time, weak, abused, treacherous, hateful, and even evil at times), Cassy represents Stowe's portrayal of the abuses endured by the *Jezebel*. In the story that she told Tom, Cassy recalled being once a happy and joyous woman living with the father of her two children until the man was persuaded by Simon Legree to sell his own family. The woman recalled how she only accepted her new master's demands out of terror and knowing that her children's lives depended on her:

> He told me that he always had meant to have me, from the first time he saw me; […] I gave up, for my hands were tied. He had my children; - whenever I resisted his will anywhere, he would talk about selling them, and he made me as submissive as he desired. O, what a life it was! To live with my heart breaking, every day, - to keep on, on, on, loving, when it was only misery; and to be bound, body and soul, to one I hated. (Stowe, 476)

Cassy has the characteristics of a round character that went through different stages of formation during her life: after years of abuse, the woman lost her hope for a free life and decided to kill Legree. Convinced by Tom not to do it, the woman found the necessary strength to fight for her life and for that of Emmeline, a fifteen-year old girl who Legree had purchased to replace Cassy as a sexual slave. In the end of the narrative, Cassy found her

happy ending in Canada. Though scarce and only briefly developed, the details that Stowe included in the second part of her novel brought the tragic condition of the African American girls and women and the commonly accepted sexual mistreatment of these slaves to the attention of a large reading audience.

While the analysis could continue with multiple examples of major or minor characters representing abused female slaves, the established literary pattern is easily understood. In the White patriarchal societies, the image of the female slave of different racial and ethnic origins was built in contrast with the virtuous purity of White Christian womanhood. The young female slave's physical and moral integrity was threatened even before reaching puberty because everyone knew what was to happen with her especially if "good looking". After years of degradable treatment, physical and sexual abuse, the slave woman would inevitably get impregnated and eventually, in most cases, separated by her children who were sold to other households or fields mainly out of fear or the jealousy of the master's wife. As the literary texts previously mentioned showed, death was, with rare exceptions, the only escape that the abused female slaves had.

The perpetuation of the racist stereotypes regarding the easily accessible and hyper-sexual nature of the Black and Gypsy girls and women was encouraged by the openly expressed thinking and attitude of some of the most popular and active political figures of the time. In a state where the condition of an individual was decided long before his birth according to the law saying "that all children borne in this country shall be held bond or free only according to the condition of the mother" (*Virginia's Act XII: Negro Women's Children to Serve according to the Condition of the Mother*), the female slaves were left with no power against the greedy slave owners who could use them freely to increase their captive labor force. The fact that the same document starts with the sentence: "Whereas some doubts have arrisen whether children got by any Englishman upon a negro woman should be slave or ffree" is a clear indicator that even by that time (1662) there had already been a considerable number of cases of miscegenation and children born as a consequence of these unions. More than one century later, the American president Thomas Jefferson, an active defender of human rights and egalitarian principles, openly expressed his racist views in *Notes on the State of Virginia*: "I advance it therefore as a suspicion only, that the blacks, whether originally a distinct race, or made distinct by time and circumstances, are inferior to the whites in the endowments both of body and mind" (Jefferson quoted in Finkelman, 97). However, according to various pieces of evidence which were only recently confirmed and officially accepted as reliable, Jefferson had a sexual relationship with one of his slaves, the much younger Sally Hemings. They had several children together who, according to the previously-mentioned law, were born as slaves.

Similarly, in the Romanian Principalities, the anti-slavery speeches of Mihail Kogalniceanu – considered the biggest Romanian abolitionist figure, were, paradoxically, carriers of the same degrading images of the Roma people which widened the gap between the two ethnic groups and perpetuated the prejudices against them. Kogalniceanu's texts and public speech in favor of abolition, social emancipation, and integration includes some of the most common stereotypes regarding the inferior, uncivilized nature of *the Gypsies*. For instance, in his famous study on the life and culture of the Roma people, Kogalniceanu talks about the immoral behavior of Roma women:

> La chasteté leur est inconnue; quoique les femmes ne fassent pas profession de la prostitution, elles ne se refusent jamais de satisfaire les désirs de quinconque leur promet quelques paras; leur métier este, en outre, ou de voler, ou de tromper les crédules bourgeoises et les paysannes en leur disant la bonne aventure: pour cet effet, elles se servent de trois maniéres, ou en regardant as linéaments du creux de la main,

> ou en tirant les cartes, ou en consultant le mauvais esprit, comme elles dissent, dans un petit miroir qui est au fond d`une boite de fer blanc. (Kogalniceanu, 368)

These literary representations of the female slave as extremely beautiful and as the object of sexual pleasures of the White men, which were used as an excuse for their sexual exploitation and for miscegenation, were maintained throughout time and determined the spread of the well-known stereotypes about the exotic beauty, sensuality, and excessive sexuality of the African American and the Roma women in the United States and Europe, respectively. While it didn't remain unchanged, the image of Black women in the United States and Roma women in Romania in literature was strongly impacted by the pre-abolition stereotypes.

In a "sexually repressed nineteenth century"society, as Anne Marie Codur put it, the White men were naturally drawn to women belonging to the minority groups which had always been the object of their discrimination. Thus, as the previously mentioned literary texts show, the image given to the young slave woman was shaped by the need to make her seem available to satisfy the sexual needs of men, and, in the end, blamed for the rape by the master or by his wife and accused of intentionally seducing and tempting the rapist. In these circumstances, it is easy to understand how difficult it was and why it took such a long time for African American and Roma women of the upcoming generations to give a voice to the ones who had been, for such a long time, silenced and placed in a position of subordination and passive acceptance.

BIBLIOGRAPHY

Achim, Viorel. *Țiganii în Istoria României.* București: Editura Enciclopedică, 1998.

Beecher Stowe, Harriet. *Uncle Tom's Cabin: or Life Among the Lowly.* Massachusetts: Harvard University Press, 2009.

Brown, William Wells. *Clotel: Or, The President's Daughter.* The Floating Press, 2009.

Codur, Anne Marie. "Love, Death and Sexual Stereotypes of Gypsy Women in 19th Century Literature, Theater and Operas." In *Gypsy Sexuality: Romani and Outsider Perspectives on Intimacy*, edited by Jud Nirenberg, 1-8. Mesa, Arizona: Clambake Press, 2011.

Finkelman, Paul. *Milestone Documents in African American History*. Dallas, Texas: Schlager Group, 2010.

Foster, Frances. "Changing Concepts of the Black Woman" in *Journal of Black Studies*, Vol. 3, No. 4 (Jun., 1973), pp. 433-454

Fox-Genovese, Elizabeth. *Within the Plantation Tradition. Black and White Women in the Old South.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1988.

Franklin, John Hope. *From Slavery to Freedom: A History of Negro Americans*. New York: Knopf, 1980.

Holmes, M. Carol. "The Colonial Roots of the Racial Fetishization of Black Women." *Black & Gold* Vol: 2 (2016).

Kogalniceanu, Mihail. *OpereII Scrieri Istorice*. Bucuresti: Editura Academiei Republicii Socialiste Romania, 1976.

Negruzzi, Leon. *Serghie Pavlovici și alte nuvele*. București: Editura Librăriei Leon Alcalay. n.d.

Oișteanu, Andrei. "Ius Primae Noctis. Privilegiile sexuale ale boierilor asupra roabelor țigănci." In *Sclavia Rromilor. Legislația Sclaviei în Țările Române*, edited by Vasile Ionescu, 452-465. Iași: Editura Arte, 2012.

Rosetti, Radu. *Scrieri*. București: Editura Minerva, 1989.

White, Deborah Gray. *Ar'n't I a Woman ?: Female Slaves in the Plantation South*. New York, 1985.

THE CATHARTIC ROLE OF THE LOGOS: OCTAVIAN PALER –THE SHADOWS OF WORDS. LYRICAL DEFINITIONS

Aurelia-Gabriela Ardusătan (Vanca)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Center

Abstract:Octavian Paler is a calophile of both the form, but also of the idea, whose 'moral eye' attempts to compress the human truth. He is the writer of 'the genuine poetry', as his work does not hide the human weaknesses, it does not demand ideality, however it dangerously approaches the dark and immoral side of the human being, the authenticity of its statement offering him the power of persuasion and success with the readers.
The role of his poetry is not to present an attitude, but to support, to express an idea: 'The human being is never really free'. The empirical self is searching for himself behind words, wants to self-define himself, from an intense need of autoscopy, which tries to answer the question: 'What do I leave behind me? A biography? Or a destiny?'[1]
How does he manage it? By accepting the mask, which creates for him that 'sanctuary for resting your head in your hands in the middle of your soul' ('Iona'/ 'Jonah'), that wall against which he can lean regarding the world and his own shortcomings. 'Affective animal', 'lonely wolf', 'a difficult […] man' , a 'contradictory' man, 'imperfect lonely', 'shy', 'vain', 'conscious' , 'clumsy', possessing a 'vital selfishness' – these are all self-definitions of the person who feels himself divided between the affective and the rational self and who makes his dramatic 'dissection' public, revealing the universality of the feeling of incompletion.

Keywords: "morality", "contradictions", "incompletion", "wall", "dissection".

Cel care a declarat că, din cauza firii lui introvertite, nu are cum să se dezică de propriul „*eu*" – Octavian Paler – are mai multe faţete, care, alăturate ca într-un puzzle, prezintă o imagine inconfundabilă, ascunsă îndărătul împletiturilor şi al nodurilor ce alcătuiesc covorul fiecărei opere în parte. Volumul ce îi marchează debutul editorial, „Umbra cuvintelor", concentrează întreaga sa viziune artistică, anunţând eseistul şi prozatorul de mai târziu, formulând temele şi laitmotivele ce vor alcătui firul roşu al imaginarului său artistic.

Parafrazându-l pe Iona al lui Marin Sorescu, Octavian Paler caută „*un lăcaş de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului*"[2], iar literatura îşi confirmă indubitabilul rolul cathartic. Indiferent de unde îi porneşte privirea, ea sfârşeşte mereu în acelaşi loc: sanctuarul său lăuntric, fiindcă „Autorul Model"[3] resimte acut nevoia confirmării sinelui. Există, poate mai mult decât la alţi autori, o discrepanţă majoră între eul empiric şi eul ficţional, întrucât, în pofida numeroaselor elemente biografice mărturisite, asumate şi analizate în detaliu, altele rămân deliberat în umbra nerostitului: povestea de dragoste cu soţia sa, greşelile săvârşite în relaţia cu propriul fiu.

Octavian Paler va mărturisi lectorilor principiul după care s-a ghidat, acela aparţinând lui Oscar Wilde: *„Daţi-i omului o mască şi vă va spune cine este"*.[4] Pentru el, masca este

[1] Octavian Paler, 'Self Portrait in a Broken Mirror', p. 16.
[2] Marin Sorescu, „Iona", Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2006, p. 21.
[3] Umberto Eco, „Şase plimbări prin pădurea narativă", Editura Pontica, Constanţa, 2006, p. 15.
[4] Octavian Paler, „Autoportret într-o oglindă spartă", Editura Polirom, Iaşi, 2010, p. 202.

zidul de care se sprijină, în actul sincer al comunicării de sine: „*măştile de care mă folosesc sunt veritabile măşti de oxigen. Mă simt mai sincer cu ele pe faţă*.”[5] Într-adevăr, toate sau aproape toate temele abordate de acesta se regăsesc, sintetic formulate, în poeziile sale, astfel încât autorul jurnalului şi al contrajurnalului, poetul, romancierul, criticul de artă, analistul politic, jurnalistul-polemist, moralistul, analistul şi comentatorul politic sunt tot atâtea măşti asumate conştient sau mai puţin conştient, pentru a-i da prilejul şi, totodată, răgazul pentru analiză şi autoanaliză, pentru confesiune şi obţinerea unor răspunsuri la întrebări care, potrivit propriilor mărturisiri, îi întunecau visele[6]: *„explicaţia pentru nevoia mea de confesiune e foarte simplă. Fiind un introvertit, nu am cum să scap de <<eu>>. Nu pot să scriu dacă nu mă descriu.*”[7]

Autorul este, în primul rând, un om „contradictoriu”[8] angajat în căutarea propriului adevăr despre sine şi despre viaţă, visând răspunsul la întrebarea: *„Ce am în urma mea? O biografie? Sau un destin?”*[9] Aceasta va constitui matricea generativă a întregii sale creaţii. Procedând astfel, el se opune viziunii stănesciene (1933-1983), potrivit căreia:

„Nu trebuie înţelese sentimentele,
ele trebuie să fie trăite.[…]
Nu trebuie mai ales să înţelegem,
trebuie mai ales să fim;
dar mai ales trebuie să fi fost,
într-adevăr mai ales să fi fost.”[10]

Definirea şi autodefinirea constituie o trudă necontenită, definită cu ajutorul unor perechi aparent antonimice: eu-ceilalţi; eu-lume; interior-exterior; mit-istorie; copilărie-maturitate. Căutarea se preface, în fapt, într-o regăsire, într-o identificare a sinelui nu doar în ceilalţi, ci şi în cealaltă lume, externă, recunoaştere echivalentă cu o constatare a consubstanţialităţii.

„Vremea” a fost redusă de către om la „vremelnicie”[11] şi efemeritatea acestuia l-a transformat în tiran; din cauza limitărilor sale, percepe totul limitat şi limitativ. Aşadar, se porneşte la concretizarea abstractului şi se ajunge la pierderea misterului sau la încercări zadarnice de cucerire a zonei ezotericului. În *raportul om-natură*, Octavian Paler califică oximoronic natura ca fiind „minunată şi teribilă”, opunându-se „naivităţii”, inocenţei imanente a omului, care, în îngâmfarea sa, crede, iniţial, că poate accesa un tărâm care se sustrage trecerii ireversibile a timpului. Totuşi, *„natura uită tot*”[12], pământul-stihie şi timpul obiectiv rămân impasibili în faţa frământărilor omeneşti, idee care parcă parafrazează finalul romanului „Ion” scris de Liviu Rebreanu[13]. Din momentul în care dobândeşte conştiinţa perisabilităţii sale, fiinţa umană caută, mai întâi, să se definească în raport cu natura. Ipostazierile sale sunt din sfera arborilor, fapt ce accentuează diferenţa ireconciliabilă dintre om şi copac: în timp ce aceştia au stabilitate, echilibru, fiinţa umană este copacul „ciudat”,

[5]Alex Ştefănescu, interviu „Certitudinile mele sunt ciuruite de îndoieli ca nişte haine mâncate de molii”, în revista „România literară”, Anul XXXVI, nr. 4, 29 ianuarie-4 februarie 2003, p. 18.
[6] Octavian Paler, op. cit., p. 202: „Galilei, din acel dialog, eram <<eu>>”.
[7] *Ibidem*, p. 16.
[8] Alex Ştefănescu, *loc. cit*., p. 18.
[9] Octavian Paler, *loc. cit*., p. 16.
[10] Nichita Stănescu, „Pean”, în „Epica magna”.
[11] Octavian Paler, „Definiţia timpului”, în „Umbra cuvintelor. Definiţii lirice”, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, p. 22: „Dar secundele s-au născut în clepsidre, / Din nisip pământesc”.
[12] Octavian Paler, „Autoportret într-o oglindă spartă”, p. 17.
[13] Liviu Rebreanu, „Ion”, Editura Cartea românească, Bucureşti, 1983, p. 442: „Satul a rămas înapoi acelaşi, parcă nimic nu s-ar fi schimbat. Câţiva oameni s-au stins, alţii le-au luat locul. Peste zvârcolirile vieţii, vremea vine nepăsătoare, ştergând toate urmele.”

condus de „dor" ce ratează prezentul, fiindcă se leagănă, indecis, între imaginea trecută şi dezideratele ce privesc viitorul:

„între un pas şi altul
spre pasul care pleacă,
spre pasul care vine".[14]

Salcâmul întrupează „setea" şi „oboseala", forme de exprimare a absenţei apei, respectiv a odihnei şi, totodată, semne ale drepturilor de odinioară, acum refuzate. „Aruncat" în secundă, omul simte acut nevoia regăsirii de sine în raport cu universul. Eul liric intuieşte un rost dincolo de fiinţarea propriu-zisă în durere şi periplu neîncetat; el opune, astfel, dezrădăcinării, nevoia de permanenţe, de răgazul regăsibil doar în zona familiară, a cunoscutului:

„Setea a luat formă de arbore
să capete rădăcini
să caute apă-n pământ.
Oboseala drumului a luat formă de arbore
să capete trup
să se odihnească pe marginea drumului."[15]

Drumul constituie una dintre constantele vieţii umane şi ne marchează vârstele asemenea cercurilor din trunchiul arborilor. Mereu „alergăm de la o imagine a noastră la alta"[16], nemulţumiţi de prezent şi căutând fericirea în iluzoria clipă de mâine. Privită din această perspectivă, autoscopia este o desprindere de real, de concret, de exterior, o coborâre în sine pentru căutarea rădăcinilor:

„Închidem pleoapele şi coborâm
să ne căutăm rădăcinile."[17]

„Definiţia bătrâneţii arţarului" prezintă călătoria drept un blestem, un destin, de care nu ne putem dezice: cât timp omul nu îşi poate lăsa umbra în locul său, în urma unui pact faustian, el este nevoit să vieţuiască în datele propriei ursite[18]. „Definiţia mea"[19] ancorează în trecut devenirea maturului: sentimentul apartenenţei („nucii") şi inteligenţa intelectuală („ochii") le moşteneşte de la tată, însă carenţele unei inteligenţe emoţionale insuficient dezvoltate („fântână") – care se vor traduce, mai târziu, în tăcere sau excese comportamentale – sunt atribuite moştenirii materne. *Fântâna*, cu toată limpezimea ei, este, la o primă vedere, întunecată, nedefinită; de aceea, pentru a i se valorifica elixirul, apa trebuie scoasă, din tenebre, la suprafaţă. Adolescentul şi, apoi, adultul, conştientizează acest handicap emoţional, tradus prin nevoia de zid şi prin povara recluziunii. Apa este ipostaziată, apoi, şi ca *lacrimă*, privită drept mijloc de conectare la sine[20] şi la lume:

„Lacătele din noi
se deschid cu o lacrimă" [21].

Totodată, ea este manifestare a vieţii umane aflate sub semnul întrebării[22;23] şi şansă a omului de a continua să trăiască cu sine:

---

[14] Octavian Paler, „Definiţia melancoliei inefabile", în „Umbra...", p. 9.
[15] *Ibidem*, „Definiţia salcâmilor", p. 23.
[16] *Ibidem*, „Definiţia drumurilor", p. 73.
[17] *Ibidem*, „Definiţia introspecţiei", p. 82.
[18] *Ibidem*, p. 105.
[19] *Ibidem*, „Definiţia mea", pp. 16-17.
[20] *Ibidem*, „Definiţia regăsirii", p. 87.
[21] *Ibidem*, „Definiţia lacrimei", p.12.
[22] *Ibidem*, „Definiţia întrebării", p.13.
[23] *Ibidem*, „Definiţia ecoului", p.78: „În oglindă se văd două lacrimi, / dar numai una ne doare. / Aceeaşi care a pus întrebarea."

„Sângele greu ne-ar surpa noaptea arterele
dacă plânsul,
călătorind ca seminţele pe aceeaşi orbită,
s-ar întoarce-n durere."[24]

Dacă *lumina* aparţine exteriorului, noaptea este imanentă, în primul rând, universului lăuntric; materialitatea este, deci, asociată nopţii, întunericului[25]. Viaţa înseamnă combustie, iar sângele este acel „elixir" indispensabil efervescenţei, tumultului interior:

„Avem şi noi o faţă nevăzută de soare.
Şi poate de aceea ni s-a dat sângele.
Să ardă în noi
luminându-ne faţa nevăzută de soare."[26]

Muntele este cel de-al patrulea element valorificat în autodefinire, asociindu-se caracterului său inflexibil, incapabil de compromisuri, care îi conferă demnitate[27]:

„Munţii mi-au dat genunchii.
Genunchii de piatră.
Să nu pot îngenunchia,
să merg drept,
cât voi merge prin lume."[28]

Recurent prezentată în volumul de debut editorial este şi nevoia de apartenenţă la un *plai natal*, faţă de care se raportează în mod diferit, în funcţie de etapele vieţii: pentru copilărie este spaţiul „preistoriei", trăind în afara determinărilor exterioare; pentru tânăr, reprezintă constanta din timpul avântului desprinderii, pe când, pentru cel aflat în etate, „pământul natal"[29] marchează ciclicitatea, reperul, tihna, dovada nestatorniciei omului. Într-un interviu din 1993, Octavian Paler face diferenţa între ţară şi patrie: „*Eu sunt convins, în modul cel mai intim că un om normal are o singură patrie, restul sunt ţări.*"[30]

Copilăria este fericire, tihnă, mister, conectare nemediată la sacru şi apropiere părintească, perioada în care omul nu are nevoie să nădăjduiască, ci are voie să trăiască nestingherit clipa. Introvertit, timp de unsprezece ani trăieşte, potrivit propriilor mărturisiri „în afara istoriei"[31], în „preistorie"[32]. Tocmai de aceea, va fi ultima redută în faţa morţii; soluţia găsită de memorie pentru a se opune cât mai mult trecerii:

„Ultima care moarte în noi
e memoria.

Ultima care moare-n memorie
e copilăria."[33]

Acest ax al vieţii, copilăria, are o dublă vocaţie: pe de o parte explică, defineşte, iar, pe de altă parte, anticipează. În schimb, celelalte etape ale vieţii aduc cu sine conştientizarea, asumarea propriului destin, deci şi nevoia de a spera la un ajutor exterior. Regăsindu-se intrus în mediul şcolar bucureştean de elită (Liceul „Spiru Haret"), copilul refuză integrarea din

[24] Octavian Paler, „Definiţia uitării", în „Umbra...", p. 121.
[25] *Ibidem*, „Definiţia umbrei", p. 8.
[26] *Ibidem*, „Definiţia eului", p. 15.
[27] *Ibidem*, „Definiţia demnităţii", p. 88.
[28] *Ibidem*, „Definiţia mea", p. 16.
[29] *Ibidem*, „Definiţia pământului natal", p. 14.
[30] Dorin Serghie, interviu, „Exilul este o dramă individuală", în rev. „Tribuna", Anul V, nr. 25, 24-30 iunie, 1993, p. 3.
[31] Octavian Paler, „Autoportret …", p. 70.
[32] *Ibidem*, p. 75.
[33] *Idem*, „Definiţia izvoarelor", p. 21.

cauza complexelor pe care şi le asumă: timiditate, stângăcie, rigiditate, tristeţe, neîncredere în sine[34]. Cel plecat de „acasă", caută soluţia „nedezrădăcinării"[35], comparând circuitul sanguin cu periplul celui ce rătăceşte prin lume având drept reper constant plaiul natal, care îi confirmă rostul, îi oferă sentimentul apartenenţei la o comunitate şi al întregirii fiinţei care simte că se risipeşte în lume, îi dă şansa permanentei conectări la propria esenţă şi tihna legăturii la macrounivers:

„Şi picăturile de sânge ştiu ce-nseamnă acasă.
Altfel s-ar rătăci prin corp
şi ar uita să se-ntoarcă la inimă."[36]

Apoi, *adolescentul* se desprinde din lumea reală, de istoria imediată, în lumea cărţilor, ignorând perioada tulbure a războiului. Vorbind, în 1993, despre studiul din timpul adolescenţei, Octavian Paler mărturiseşte: „El mi-a dat destinul şi m-a făcut să rămân fidel unor soluţii pentru a umple acel gol"[37] cauzat de îndepărtarea de părinţi, de singurătatea pe care o resimţea şi de structura lui de rac. Acesta se retrage din prezent, din „hic et nunc", urmând ca, ulterior, să afle din cărţi, un adevăr mediat şi, iremediabil, alterat.

Maturitatea aduce cu sine apanajul definirii lirice. La 44 de ani, în volumul de versuri din 1970, vocea auctorială îmbrăţişează fragilitatea vieţii umane[38] şi dualitatea („eul raţional" şi „eul afectiv"[39], „umbra" şi „lumina"[40], trecutul şi prezentul[41]) celui care se află în căutarea certitudinilor despre propria persoană:

„La echinocțiul de toamnă
lumina e egală cu umbra.
la echinocțiul de toamnă
Memoria e egală cu visul.
La echinocțiul de toamnă
rădăcinile sunt egale cu crengile.
La echinocțiul de toamnă
O tâmplă e egală cu alta."[42]

Maturitatea vede în spaţiu natal o matrice, o certitudine, care contrabalansează zbuciumul referitor la propria persoană. Totul oscilează între dorinţa de a deţine certitudini şi incapacitatea de a se abţine de la ipoteze. *„Şi dacă...?"* e întrebarea ce leagă trecutul de prezent şi viitor, caracterul şi destinul, lumina şi întunericul, umilinţa cu orgoliul din fiecare om, dar, mai ales, din sine însuşi.

Constanta celor 123 de poezii din volumul din 1970, „Umbra cuvintelor", este aceea că raportul prezenţă-absenţă se redă metaforic, prin apelul la termeni plurisemnificativi şi la inovaţii lexicale. Predomină negaţia: „necunoscut" [43], „neodihnit"[44], „nevindecate" [45], „nelinişte"[46;47], „nerostit"[48], „nesomn"[49], „nenoroc"[50]. Înşişi termenii care sunt folosiţi cu

[34] Octavian Paler, „Autoportret…", p. 208: „Am trecut prin două licee şi trei facultăți fără să pot lega nicio prietenie."
[35] *Idem*, „Definiţia nedezrădăcinării", în „Umbra…", p. 29.
[36] *Ibidem.*
[37] Dorin Serghie, *loc. cit*., p. 3.
[38] Octavian Paler, „Definiţia maturităţii", în „Umbra..." p. 7.
[39] *Ibidem*, „Definiţia lacrimei", p. 12.
[40] *Ibidem*, „Definiţia umbrei", p. 8.
[41] *Ibidem*, „Definiţia melancoliei inefabile", p. 9.
[42] *Ibidem*, „Definiţia maturităţii", p. 7.
[43] *Ibidem*, „Definiţia necunoscutului", p. 52.
[44] *Ibidem*, „Definiţia memoriei", p. 55.
[45] *Ibidem*, „Definiţia rănilor nevindecate", p. 92.
[46] Ibidem, „Definiţia stărilor", p. 27.
[47] *Ibidem*, „Definiţia neliniştii", p. 95.
[48] *Ibidem*, „Definiţia vorbelor nerostite", p. 89.

formă afirmativă sunt, în fapt, declaraţii ferme ale pierderii, ale neizbânzii. Aşadar, „oboseala”[51] marchează prezenţa din ce în ce mai stinsă a impusului vital; „tăcerea”[52], imposibilitatea comunicării cu sine şi cu ceilalţi, „întrebarea” [53] e semnul refuzului răspunsului; „rana”[54;55], imposibilitatea vindecării; „pecetea”[56], „lacătul”[57], respingerea accesului şi „renunţarea”[58], dispariţia dorinţei şi a puterii de a mai continua. Se remarcă, apoi, negativizarea unor termeni, opţiune ce inovează discursul poetic nu doar la nivel lexical, ci şi semantic. Uneori, termenul creat cu un prefixul privativ „ne-” defineşte antidotul căutat: „nesiguranţă”[59], „nedezrădăcinare”[60], iar, alteori, acesta, alături de prefixoidul „prea” – „preatârziul”[61] – pecetluieşte, permanentizează, eternizează golul, vidul existenţial, incapacitatea de a comunica autentic, de a ieşi din sine şi de a se împăca cu propriile ipostaze anterioare: „neţipat”[62].

Senectutea aduce o nouă schimbare de paradigmă. Deşi neagă eticheta dezrădăcinării, Paler se va simţi străin de noua lume[63] şi va trăi acut sentimentul datoriei faţă de propria persoană. De aceea, la 78 de ani, se refugiază preponderent, pentru exprimare (de frica morţii, a pierderii vieţii mai exact şi pentru a evita sentimentul penibilului), în lumea amintirilor şi a avatarelor oferite de universul infinit al literaturii. La 80 de ani, dialogul cu celălalt[64] va dobândi mai multă transparenţă, cărţile îi vor dezvălui vulnerabilităţile pe care nu doar şi le asumă, ci le şi foloseşte ca pretext de reflecţie. Ceea ce primează de-acum va fi sinceritatea deplină, chiar dacă sub o formă aflată pe cale de dispariţie într-o lume amăgită de promisiuni, grăbită de termene şi încorsetată de mediocritatea conducătorilor politici: „Poate că toţi sfârşim prin a vorbi o limbă pe care n-o mai înţelege nimeni. Pe care o folosim exclusiv pentru a da, în sinea noastră, un sens celor trăite.”[65]Comparându-se cu Don Quijote, constată că este exact opusul celui din urmă: întrucât *senectutea* se va asocia unui prezent gol, unei „modestii impuse”[66], ce umileşte în loc să înnobileze; el se raportează mereu, pentru legitimare, la *trecut*, neglijând atât prezentul, cât şi viitorul. Atuul uitării este acela că asigură evoluţia, permiţându-ne să înaintăm; cu toate acestea, trecutul ne ajunge din urmă – fie că îl confruntăm şi ne acceptăm greşelile, fie că îl negăm, el are acelaşi efect: ne impregnează fiinţa:

„Drumuri despre care nu mai ştiam nimic,
nu mai ştiam nici măcar că am umblat odată pe ele,
ne prăfuiesc mâinile
şi ploile ruginite căzute din arbori uitaţi

---

[49] *Ibidem*, „Definiţia nesomnului”, p. 31.
[50] Octavian Paler, „Definiţia nenorocului”, în „Umbra...”, p. 61.
[51] *Ibidem*, „Definiţia stărilor”, p. 27.
[52] *Ibidem*.
[53] *Ibidem*.
[54] *Ibidem*, „Definiţia rănilor nevindecate”, p. 92.
[55] *Ibidem*, „Definiţia unui muzeu vechi”, p. 97.
[56] *Ibidem*.
[57] *Ibidem*.
[58] *Ibidem*, „Definiţia renunţării”, p. 97.
[59] *Ibidem*, „Definiţia nesiguranţii”, p. 26.
[60] *Ibidem*, „Definiţia nedezrădăcinării”, p. 29.
[61] *Ibidem*, „Definiţia preatârziului”, p. 137.
[62] *Ibidem*, „Definiţia sălciei”, p. 128.
[63] *Ibidem*, „Autoportret…”, p. 210: „Şi am, tot mai des, sentimentul, confuz, tulbure, că nu mai fac parte din lumea reală. Sau că punţile dintre mine şi realitate au devenit foarte şubrede.”
[64] Daniel Cristea-Enache, „Convorbiri cu Octavian Paler”, Editura Corint, Bucureşti, 2008.
[65] Octavian Paler, „Autoportret …”, p. 192.
[66] *Ibidem*, p. 39.

se urcă pe crengi înapoi."[67]

Negarea trecerii era o soluţie în tinereţe, însă, odată cu neajunsurile unei vârste înaintate, ajunge să asocieze etatea cu inutilitatea[68], iar rolul său în lume, cu acela al unui „figurant"[69]. Din om al verii, devine un obosit de vară, un împovărat, iar elementele din copilărie precum Calea Secii vor ţine de „preistorie" sau mitologie. [70]

Singurătatea este firul roşu ce uneşte copilăria şi senectutea: „*Niciodată nu mi-am fost de ajuns. […] Singurătatea am trăit-o ca blestem, ca ghinion, ca eşec, nu ca vocaţie.*"[71] În volumul din 1970[72], singurătatea este privită drept efect inevitabil al despărţirii. Ideea este reluată în 1998, când, în poezia omonimă, „Singurătate"[73], împărtăşirea existenţei cu un altul devine echivalentă cu trăirea, pe când vieţuirea în singurătate este sinonimă cu prelungirea solitudinii sociale în plan personal. Când omul nu mai poate ieşi din el însuşi, el se descoperă ca făptură incompletă, „colţuroasă", într-o lume ce reclamă alunecare, adaptabilitate, asociere, împlinirea cercului. Chiar dacă recunoaşte că singurătatea este, în fapt, relativă[74], el este în căutarea „nesiguranţei"[75], a cântecului apt să substituie ţipătul, respectiv a pădurii care să adăpostească ramura.

Urmărind neîncetat „o realitate dincolo de realitate"[76], prin raportare la trecut, Octavian Paler regăseşte, în fapt, la bătrâneţe, seninătatea asociată adevărului personal. În viziunea sa, *sinceritatea* este condiţia „sine-qua-non" a fericirii, zidul de care se poate sprijini ori de câte ori tăvălugul (pre)judecăţilor îi asediază viaţa tihnită.

Utopia sincerităţii depline constituie o dominantă axiologică în cadrul scrierilor lui Octavian Paler. Pe de o parte, se remarcă imposibilitatea comunicării depline cu celălalt, care nu vrea sau nu poate să accepte o altă imagine decât cea pe care şi-a făcut-o despre tine, privindu-te prin ocheanul propriilor experienţe şi năzuinţe.[77] Pe de altă parte, culpabilitatea se datorează incapacităţii personale de a fi întru totul sincer: „*Există în noi bariere, pudori şi ipocrizii pe care nu le putem depăşi. Şi nu jucăm doar pentru alţii comedia de a vrea să părem mai buni decât în realitate. O jucăm şi pentru noi*."[78] Din această cauză, incertitudinea este, pentru el, o certitudine; iar certitudinea, o autoamăgire, o imagine ce se va destrăma sub imperiul clipei trecătoare. „Mersul pe sârmă"[79], definitoriu pentru perioada comunistă nu a făcut decât să „normalizeze" anormalitatea, încercând, asemenea Inchiziţiei, să-l facă pe om să nu îndrăznească a-şi comunica nici măcar sie însuşi gândurile[80]. Valoarea sincerităţii a fost anulată, discreditată intenţionat. În acest context, măştile eului creator sunt vitale; cartea este un panaceu pentru frica existenţială şi pentru neputinţa de a trăi plenar: *„Adevărul e că m-am*

---

[67] Octavian Paler, „Definiţia reîntoarcerii în noi", în „Umbra...", p. 48.
[68] Octavian Paler, „Autoportret …", p. 42: „semăn unui obiect scos din uz".
[69] *Ibidem*.
[70] *Idem*, „Definiţia unei porţi vechi", în „Umbra…", p. 56.
[71] *Idem*, „Autoportret …", p. 62.
[72] *Idem*, „Definiţia despărţirilor", în „Umbra…", p. 117: „Nu ştiam că floarea amară a singurătăţii / are dacă o atingi de obraz / sunetul unor paşi care pleacă."
[73] *Idem*, „Poeme", Editura Semne, Bucureşti, 2008, p. 17.
[74] Octavian Paler, „Definiţia singurătăţii relative", în „Umbra...", p. 106.
[75] *Ibidem*, „Definiţia nesiguranţei", p. 26.
[76] *Idem*, „Autoportret …", p. 215.
[77] Octavian Paler, *loc. cit.*, p. 39: „Gospodar nul, romantic înclinat să-şi viseze viaţa, în loc s-o trăiască, introvertit cu o sensibilitate bolnăvicioasă, care ajunge uşor jucăria susceptibilităţilor sale, cam aşa arată ce se ascunde sub aerul meu de persoană chibzuită. Dar se pare că nimeni nu m-a crezut. Mărturisirea mea a fost luată drept cochetărie. Probabil, când eşti prea sincer, dai de bănuit."
[78] *Ibidem*, p. 40.
[79] *Ibidem*, p. 199.
[80] *Idem*, „Apărarea lui Galilei", p. 161: „E mai important să-i faci să-şi contrazică menirea. Morţi, ei tot ţi-ar mai inspira teamă. Însă, dacă vor abjura, capetele lor nu-ţi vor mai provoca decât repulsie. Îi vei putea înlătura cu piciorul, ca pe nişte plante care te încurcă.>>".

străduit mereu să nu recunosc ceva: că sunt un om trist. Am preferat să confund dragostea de viaţă (reală, dar egoistă) cu natura mea intimă. Poate, dacă aş fi avut forţa să-mi asum până la capăt tristeţile, n-aş avea, azi, sentimentul că mă retrag de pe scenă, în culise, jignit, fără să ştiu în ce spectacol am jucat şi pe cine aş putea învinovăţi pentru ce <<n-a mers>> în relaţiile mele cu lumea. Şi cu mine însumi."[81] Fără doar şi poate, volumul din 1970[82] instituie definiţia ţipătului drept dualitate, în absenţa căreia ar fi doar rana incomunicabilităţii:

„Cum ar putea fi tăiat în două un ţipăt?
O parte să se cheme: eu.
O parte să se cheme: tu.
Niciuna din cele două părţi ale lui
nu mai are atunci înţeles.
Rămân doar silabe ciudate
despărţite de-o rană."[83]

Aşadar, rolul autoasumat de „scriitor"[84] îşi are justificarea în nevoia mărturisirii, a defulării, dublată de imperativul compensaţiei. Cu siguranță, simplitatea cuvintelor folosite este întrecută doar de universalitatea mesajului transmis, ce pare a se adresa, deopotrivă, atât adolescentului care începe să guste din plăcerile vieţii fără a-şi asuma, totodată, şi responsabilităţile ei, cât şi omului aflat în etate, la vârsta bilanţului.

Bibliografie:

1. Cristea-Enache, Daniel, „Convorbiri cu Octavian Paler", Editura Corint, Bucureşti, 2008.
2. Eco, Umberto, „Şase plimbări prin pădurea narativă", Editura, Pontica, Constanţa, 2006.
3. Paler, Octavian, „Apărarea lui Galilei", Editura Polirom, Iaşi, 2009.
4. Paler, Octavian, „Autoportret într-o oglindă spartă", Ed. Polirom, Iaşi, 2010.
5. Paler, Octavian, „Poeme", Editura Semne, Bucureşti, 2008.
6. Paler, Octavian, „Umbra cuvintelor. Definiţii lirice", Bucureşti, Editura Eminescu, 1970.
7. Rebreanu, Liviu, „Ion", Editura Cartea românească, Bucureşti, 1983.
8. Serghie, Dorin, interviu, „Exilul este o dramă individuală", în rev. „Tribuna", Anul V, nr. 25, 24-30 iunie, 1993, p. 3.
9. Sorescu, Marin, „Iona", Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2006.
10. Stănescu, Nichita, „Epica magna", Editura Junimea, Bucureşti, 1978.
11. Ştefănescu, Alex, interviu „Certitudinile mele sunt ciuruite de îndoieli ca nişte haine mâncate de molii", în revista „România literară", Anul XXXVI, nr. 4, 29 ianuarie-4 februarie 2003.

[81] Daniel Cristea-Enache, „Convorbiri …", p. 252.
[82] Octavian Paler, „Umbra …".
[83] Octavian Paler, „Definiţia mărului tăiat", în *loc. cit.*, p. 19.
[84] Daniel Cristea-Enache, *loc. cit.*, p. 12.

MODERNIST ELEMENTS IN ROMANIAN LITERATURE

Cosmina Andreea Roşu
PhD Student, University of Piteşti

Abstract: A literary movement is a product of a complex of circumstances which establishes consciously, more or less, for itself, its position toward the contemporary society and its history by referring to the socio-cultural interests. In this regard, the influence of history and society is undeniable.
Symbolism supports the worship of music that becomes the substance of the epoch and it penetrates within philosophy, expressing the most profound movements of the soul. The signification and the sound make up an inextricable unity.

Keywords: modernism, symbolism, poetry, literature.

Un curent literar este un produs al unui complex de împrejurări obiective care își stabilește, mai mult sau mai puțin conștient sau declarat, poziția față de societatea contemporană și față de trecutul istoric, raportându-se la interesele socio-culturale. În acest sens, este incontestabilă influența raporturilor sociale și a împrejurărilor istorice asupra orientărilor și curentelor literare, ca apariții istoric determinate în dezvoltarea gândirii artistice, deși sunt curente, prin structură și finalitate, antiistorice, deoarece însăși estetica lor presupune negarea istoriei, precum parnasianismul. Estetica, știința cunoașterii senzitive, se preocupă de toate limbajele artistice: literar, muzical, plastic sau arhitectural.

Într-un moment al dezvoltării gândirii omenești dintr-o grupare estetică, se înregistrează un raport între conștiința istorică și sistemul estetic al grupării literare. Astfel de sisteme estetice postromantice (exceptând parnasianismul) se concentrază sub noțiunea de modernism. Arta și știința au un rol important în edificarea intelectuală și spirituală a omului modern.

După 1860, în Franța, au apărut o serie de școli, direcții și curente literare deosebite față de cele cu care publicul luase contact până atunci. O culegere din 1866, numită *Parnasul contemporan*, a unor tineri poeți, atrage atenția publicului și face ca aceștia să se impună dând numele școlii: parnasiană. Arta acestora (dintre care amintim pe Leconte de Lisle, Hérédia și Theodore de Banville sau Théophile Gautier) este percepută ca o reacție împotriva romantismului, promovând o poezie impersonală, inspirată din antichitate, susținând ideea că astfel se poate realiza idealul estetic. Acești poeți se preocupă exclusiv de formă, se consideră obiectivi, cu un stil ornamentat și sonorități de metal, cu ritm și rimă perfecte, mai mult pentru vizual și auditiv, decât pentru suflet.

Ia naștere apoi simbolismul, când poezia parnasiană încă mai dăinuia, din dorința de a reveni cu sensibilitatea și visul în versurile în care simbolul prima. Recurgând la simbol, ideea era numai sugerată, semnificațiile fiind încorporate în simboluri.

Simbolismul susține cultul muzicii, care devine universul în epocă, ce pătrunde până în filosofie, exprimând mișcările cele mai profunde ale sufletului, în viziunea lui H. Bergson. Semnificația și sunetul alcătuiesc o unitate indisolubilă, după P. Valéry care observă emoțiile specific poetice concentrate în starea poetică involuntară, fragilă și inconstantă, accidentală. Limbajul devine expresia stărilor poetice ale eului estetic, își conține semantic etimologia – aisthesis = senzație, sensibilitate. Poeții acceptă toate sensurile unui cuvânt care se pot anula

unul pe celălalt dând naştere unei tensiuni semantice specifice pe care o putem numi ambiguitate, singura interpretare veridică fiind cea literală, aceea care se situează în imanența textului, textul devenind astfel propria sa interpretare[1] deoarece „spiritul sălăşluieşte în literă”[2].

Problematizarea ambiguității ca normă poetică pare paradoxală: cu cât limbajul este mai literal, cu atât acesta este mai ambiguu, şi invers – „unele dintre dimensiunile inalienabile ale conceptului modern de poezie au fost impuse de simbolism”[3].

Din conştiința lingvistică se naşte tentația limitelor, o caracteristică a poeziei moderne, în ansamblu.

Perspectiva simbolistă presupune o distincție între cele două niveluri ale eului: una determinată de social şi de limbaj, cealaltă a experienței pure, aconceptuală, percepută intuitiv, plasată în realitate; între eul empiric şi eul fundamental, având ca punct de plecare eseul lui Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve, 1908-1910*, publicat postum, în 1954. Despre aceasta, Eugeniu Speranția notează că elaborarea experienței pure este paralelă cu apariția subiectivității, iar prima raportare mijlocită la datele experienței este evocarea care îl face pe poet să trăiască şi în sine (creând atât subiectivitatea, cât şi activitatea subiectului)[4].

Potrivit lui M. Călinescu, „poezia se naşte din anihilarea funcției uzuale comunicative”[5].

Promotorii lirismului modern au fost adepții unei doctrine imaginative: pentru Coleridge şi Baudelaire imaginația este, prin excelență, creatoare, iar pentru toți modernii este incompatibilă cu imitația pe care Aristotel o considera esența poeziei, o prelucrare subiectivă în limitele verosimilului şi ale necesarului, care face ca artele să se deosebească între ele după mijloacele felurite de imitație precum ritmul şi care este numită *poesis*-poezie (creație). Numele este întâlnit în *Prelegerile de estetică* ale lui Hegel.

Modernismul este o noțiune globală aplicabilă tuturor curentelor care luptă pentru inovarea liricii, împotriva celor cu atitudine zgomotoasă şi declarații ritoase care par revoluționare în domeniul artei, de înnoire cu orice preț, care devin un scop şi nu un mijloc. Acest concept a stârnit multe controverse. Manifestul lui Jean Moréas din 1896 este numit de critici „anarhism”, „decadentism” sau „modernism acut” condamnând aceste manifestări ale artei.

Decadentismul este văzut ca o primă manifestare a simbolismului în Franța, după 1880, un stil al poeziei noi, idee lansată de P. Martino.

Tot în această perioadă, cu scopul înlăturării uniformizării unor lucrări literare diferite, a monotoniei formaliste terne şi seci, se vorbeşte despre intertextualitate şi se impune primatul literaturii față de metaliteratură (în care literatura dobândeşte o conştiință de sine prin întoarcerea către propriul mecanism de alcătuire, angrenare).

Simboliştii francezi se diferențiau între ei prin procedeele formale pe care le utilizau. Mallarmé crea un vers ermetic, enigmatic, cu efecte sonore şi armonii imitative; Rimbaud dădea culoare vocalelor; René Ghil evoca un instrument prin fiecare vocală, creând o *orchestră* cu întreg ansamblul literelor; Verhaeren cultiva un vers dinamic, ancorat adânc în social; Gustav Kahn – un vers liber; Maeterlinck – un vers straniu şi întunecat, mistic; Rollinat era macabru şi morbid; Rodenbach cânta burgul nordic ploios şi cețos, în timp ce Verlaine se dovedea a fi adeptul primatului muzicii în

[1] M. Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972, p. 291
[2] Ibidem, p. 294
[3] Ibidem, p. 139
[4] Cf. Eugeniu Speranția, *Apriorismul pragmatic. Partea I. Elaborarea conceptelor*, Editura Fundației Regale, Bucureşti, 1912, p. 40
[5] M. Călinescu, *Op. cit., Editura cit*, p. 139

poezie. Asemenea procedee poetice se resimt și în literatura română prin primii poeți simboliști.

La noi, mișcarea poetică nouă, de după 1880 a fost numită de Eugen Lovinescu modernism, cu scopul de a fi delimitată de tradiționalism. Sincronizarea literaturii la nivel european, în ceea ce privește literatura română, vizează în primul rând simbolismul, care este preluat și se dezvoltă aproape simultan cu cel românesc (Macedonski este contemporan cu simboliștii francezi, de exemplu). Influențele clasice și romantice, în opera altor scriitori apar de cele mai multe ori ca niște reflexe întârziate, ca efecte de lectură, putând coexista, chiar dacă în esența lor sunt diferite, într-o singură operă a unui autor.

Susținători de notorietate ai modernismului sunt teoreticienii și ideologii acestuia, Ovid Densusianu și Eugen Lovinescu, văzut precum o resuscitare a concepțiilor maioresciene. Lovinescu își ajusta mereu poziția de pe care teoretiza modernismul, considerând orice noutate un element de progres, fără a se încadra unor dogme și fără a fi estetic. Pentru acesta, primează esteticul și concepția principiilor estetice preluate de la Lemaître și Faguet: prin urmare, criticul nu este rigid, ci elastic, maleabil, deschis la nou, receptiv. Punctul culminant al modernismului său este reprezentat de teoria mutației valorilor estetice.

În literatura universală, simbolismul a însemnat o revoluție care a condus către impunerea unui nou statut al poeziei, iar în cea românească o reînviere în etape, deoarece acest curent literar s-a desfășurat în paralel cu romantismul vechilor pașoptiști, depășind parnasianismul, legat de tradițiile poeticii clasice. Simbolismul a determinat atât propria dezvoltare, cât și pe cea a poeziei moderne.

Simbolismul nu reprezintă o „generație spontanee”[6], ci o evoluție firească a poeziei, nu înseamnă nimic nou sau nespus încă[7], este o accentuare expresivă a lirismului și a muzicalității specifice poeziei pure. Astfel, poezia „este act unic și irepetabil *deviant* de la orice încadrare standard, strălucitor în singularitatea sa inefabilă”[8].

Simbolismul presupune o doctrină a intuiției care are scopul de a descoperi și de a dezvălui, prin poezie, înțelesurile profunde ale existenței și tainele lumii. Caracteristicile omului simbolist sunt sugestia, vagul, indecizia, iubind adevărul și absolutul și propunând o poezie care să trezească muzica spiritului uman. Aceasta pentru a decodifica misterul și incomprehensibilul, pe care să le transforme în simțire, sunete, parfumuri și culori sesizabile în artele poetice, spre deosebire de cele ale omului clasic sau romantic. Adăugăm aici gândirea analogică – sugestii și senzații consecutive, neordonate după logica aristotelică, și versul liber.

Natura devine senzație acută și neobișnuită în corespondențe vagi, inefabile, care dezvăluie adevărurile fundamentale ale universului. Profunzimile muzicale ale subconștientului uman generează vagul și muzica simbolistă.

Curentul literar presupune o atmosferă artistică alături de un public implicat, care o savurează constant.

În literatura română, Al. Macedonski a inovat prin abordarea versului liber înaintea lui Kahn și Laforgue și prin teoretizarea muzicii versului înainte de R. Ghil în *Traité du verbe* publicat în 1885. Poetul român considera că poezia nu trebuie să fie ea însăși cugetare, ci să deștepte cugetarea.

---

[6] N. Davidescu, *Începuturile poeziei noi în Franța. Izvoarele simbolismului românesc*, în *Universul literar*, nr. 47, 18 iunie, 1938, p. 1

[7] Cf. B. Fundoianu, *Spre clasicismul cel nou*, în revista *Azi*, nr, 5, mai 1932, p. 405

[8] A. Iliescu, *Poezia simbolistă românească*, Editura Minerva, București, 1985, p. 23

Aspecte ale simbolismului românesc

Din elemente contradictorii se dezvoltă teoria simbolismului, singurul numitor comun, ca și în cazul altor curente literare, este reprezentat de opoziția față de curentul anterior. Simbolismul românesc este considerat de unii literați a fi un curent apărut ca reacție la starea de spirit generată de curentul pozitivist și ca o reacție, în plan literar, împotriva romantismului dulceag-sentimental, a parnasianismului retoric și a naturalismului, promovând conceptul de poezie modernă, deși nu se caracterizează printr-o ruptură. Simbolismul românesc a fost înscris într-un circuit al continuității valorilor, înregistrat de Alexandru Macedonski ca o reacție împotriva vulgarităților naturalismului sau realismului prozaic (în *În pragul secolului*, 1899), neînregistrându-se o respingere declarată a valorilor literare de până atunci.

La rândul său, parnasianismul este un curent literar apărut ca reacție antiromantică, o formă de neoclasicism. Însă, la o atentă observare a literaturii vremii, simbolismul pare, mai degrabă, o reacție față de epigonismul eminescian și față de ideologia sămănătoristă. Acest curent literar preia din școlile anterioare tot ce se potrivea spiritului neliniștit și dornic de inovație al reprezentanților săi.

Este simbolismul românesc o imitație a simbolismului francez?

Acest curent literar se remarcă prin potențarea resurselor expresive, prin interpretarea plurivalentă și reprezintă un suflu nou în lirica românească, o înnoire care a acaparat toate artele.

Poezia dobândește o dublă perspectivă spre figura interioară a cosmosului și spre cea a spiritului, adâncindu-se până în planul inconștientului și al iraționalului.

Într-o epocă în care se vedeau simptomele de criză a fundamentelor unei culturi umaniste, simboliștii impun un nou concept de artă și intră într-un raport de tensiune cu societatea. Elementele constitutive precum neliniștea, chinul, răul, nevroza, spleenul, angoasa sunt nu numai teme fundamentale ale poeziei simboliste, ci și atribute ale noii structuri ale conștiinței.

Poetul, destinat prin structura sa să aspire spre idealitate și spre valorile spirituale, este obligat să conștientizeze condiția sa de poet blestemat (*poèt maudit*).

Se impune o poezie a crepusculului, a imaginii difuze. Poezia mizează pe nuanță: vag, fluid, transparență pentru a obține o vizualitate ambiguă caracteristică momentelor de ruptură – amurguri, toamne, stări crepusculare. Astfel, poeții români s-au dovedit a fi foarte receptivi față de influențele franceze – Franța era locul unde se producea o înnoire a principiilor poeziei.

Simbolismul românesc nu trebuie interpretat ca o imitație a celui francez, deoarece a fost receptat în paralel și transformat progresiv, dezvoltat în acord cu realitatea socială, climatul spiritual și sensibilitatea autohtone, în funcție de condițiile concrete ale evoluției literaturii române. Este o dimensiune profund originală, adaptată specificului nostru național sub „principiul influenței creatoare, care nu usucă, ci numai fertilizează virtualitățile proprii”[9]. Susținerea și promovarea influențelor nu trebuie să ignore rolul și necesitatea originalității.

De fapt, simbolismul repetă poziția romantismului față de clasicism, teoreticienii curentului făcând analogii cu mișcarea Sturm-und-Drang prin faptul că simboliștii, ca și romanticii, au plecat de la principiul libertății în artă, ceea ce a dus, pe de o parte, la lărgirea domeniului de inspirație, iar pe de alta, la reforma tehnicii poetice[10], libertatea nefiind un principiu specific acestui curent, susținea Ovid Densusianu. Poetica

[9] L. Bote Marino, *Simbolismul românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 107
[10] L. Bote Marino, *op., cit.*, Editura cit. p. 117

simbolistă este foarte preocupată de justificarea libertății, a *eliberării*, încât ajunge la contradicții, la lipsa unității ideologice.

Arta, după cum spunea Paul Verlaine, înseamnă a fi tu însuți. Se observă astfel că simbolismul cunoaște fluctuații ideologice susținute de esteți precum Ovid Densusianu, Ion Minulescu, Alexandru Macedonski. Ovid Densusianu promovează *arta pentru artă*, *arta adevărată*; Ion Minulescu decretează că arta este „strict individuală, autonomă, absurdă, și, dacă vreți, chiar inutilă”[11].

Se observă tendința, de inspirație franceză, de a construi definiții de *purificare* a poeziei prin izolare și eliberare de tot ce nu este specific esenței sale. Teoria poeziei pure are bazele în concepția estetică a Abatelui Brémond.

Simbolismul contribuie la sensibilizarea poeziei și are, la nivel european, izvorul în elanul vital al filosofiei lui Henri Bergson. Însă, simbolul poetului care moare în propria sa puritate de gheață (*Le cygne*) nu are un corespondent românesc.

În vremea aceea estetica simbolistă era prezentată, în revistele vremii, ca expresie a dinamismului, idee susținută de Paul Păltănea într-un articol publicat în 1914 în *Viața Nouă*, iar prin Ovid Densusianu ca o sincronizare istorico-socială.

Corespondențele posibile între parfumuri, culori și sunete reprezintă *glazura metafizică* a lui Baudelaire, sinestezii, asociații senzoriale simultane, surprinzătoare, care activează concomitent și succesiv asupra unor simțuri, devenind perceptibile doar pentru inițiați, credea Ovid Densusianu.

Corespondențele muzicale, controlate experimental, au condus la *audiția colorată*, *o intuiție poetică* ce dobândește un început de confirmare științifică[12]. Acest fenomen provoacă mare interes în rândul poeților simboliști din a căror operă corespondențele nu lipsesc, ci se întâlnesc atât ca realizare literară, cât și ca program de principiu.

Sugestia pare a fi pentru simboliști un sinonim pentru emoția estetică, dar și proprietatea de a evoca sau de a genera idei. Astfel, corespondența este perceptibilă exclusiv pe cale sugestivă: „să simți paralel cu ceea ce citești și ceva diferit decât evocă poetul; o idee să nască sute altele”[13] susținea Tudor Arghezi în 1904.

Simbolismul presupune o estetică bazată pe primatul corespondențelor sugestive, se orientează spre muzicalitate ca spre un climat specific, elogiind sunetul în locul culorii (teoretizate de Paul Verlaine în *Arta poetică*), cântecul devenind un real instrument de percepție muzicală a universului. Sinesteziile par să ofere posibilități intrinsec limitate, și toată abilitatea poetică constă din conexarea lor într-un raport inedit, și nu din permutări și înlocuiri de senzații[14]. G. Călinescu le vede ca fenomene de reflectare poetică în zigzag[15].

Din punct de vedere al formei, prestigiul rimei este foarte scăzut, toată grija căzând pe ritm, pe succesiunea accentelor tehnice, ritmul variat al acestora este unitar, condensat. Versul liber este asociat cu personalitatea poetului și „îngăduie dilatarea verbală, stilul amorf și tern, lipsit de relieful ritmului regulat și al rimei, adică de suficientă plasticitate”[16].

Ca mișcare literară, simbolismul nu se confundă întotdeauna cu estetica sa, având în vedere temele simboliste și modalitățile lor de realizare. Prin deplasarea de la conținutul ideologic și emoțional al poeziei, anumite principii pot genera exerciții

[11] Ibidem, p. 119
[12] Ibidem, p. 138
[13] T. Arghezi, *Vers și poezie* în *Linia dreaptă*, nr. 2-3, 1904, p. 23
[14] Cf. L. Bote Marino, *op. cit.*, Editura cit., p. 153, 317
[15] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Editura Semne, București, 2003, p. 609
[16] L. Bote Marino, *op. cit.*, Editura cit., p. 169

formaliste care pot degrada latura artistico-ideologică, o notă tipică a întregului curent fiind vagabondajul mental[17].

Simbolismul se caracterizează printr-o muzicalitate interioară, prin receptarea muzicală a lumii, se scontează pe forța sugestiei; cultivă solitudinea, însă neexaltat (ca la romantici), ci discret, tacit-apăsătoare, cultivă enigmaticul și intimismul, nevrozele și misterul, morbidul și lugubrul.

Sunetele de diferite tonalități echivalează cu transcrierea unui vast registru de emoții. Instrumentele muzicale provoacă sensibilizarea poetului punându-i în mișcare vibrațiile sufletești la diferite intensități (ploaia, vântul, furtuna).

Simbolismul sondează misterul în sens enigmatic sufletesc, uneori ca reflex al unei atmosfere depresive (la Dimitrie Anghel și Ion Minulescu). Prăbușirea morală se realizează citadin, crepusculul capătă note sumbre, ploaia consolidează, prin contrast, satisfacții intimiste. Izolarea, recluziunea, melancoliile covârșitoare reprezintă suferința, iar solidaritatea oferă speranță, reprezintă viața.

Regimul poetic propriu-zis simbolist înglobează tot ceea ce insinuează și anticipează, așa se dovedește măiestria poetului simbolist, deoarece simbolismul românesc este mai puțin insinuant și mai mult discursiv[18]. Curentul dovedește o *tehnică* prolifică în domeniul imagistic propriu-zis, în care explorează și exprimă noi posibilități de simbolizare, metaforizare și sugestivitate, de cele mei multe ori, cu un succes remarcabil[19]. Impune sugestia ca un nou criteriu al poeticității și înlocuirea picturalului cu inefabilul muzical și olfactiv.

O particularitate a simbolismului românesc este faptul că obiectul negației sale nu a fost o anumită mișcare literar-artistică așa cum s-a vehiculat în critica vremii, ci, mai degrabă, pseudoarta sau ceea ce poeții simboliști considerau a fi pseudoliteratură. Aceștia nu vedeau nicio incompatibilitate între simbolism și parnasianism. Astfel, simbolismul încorporează parnasianismul și evoluează în paralel cu decadentismul, folosindu-se totuși de tonalități și modalități de expresivitate specific eminesciene.

Condiția poetului și a poeziei include un patos antifilistin (Alexandru Macedonski, Emil Isac, G. Bacovia) sau un sentimentalism umanitarist (Iuliu Cezar Săvescu, Traian Demetrescu, Șefan Petică, Ion Minulescu, Mihail Cruceanu).

Simbolismul apare, de fapt, ca o consecință a nevoii de înnoire a liricii. Acest curent literar uzitează de simbol care înglobează noi experiențe, corespondențe intime, interpretarea multiplă mijlocită de sugestie, devine o condiție de existență a poeziei, cunoscând diverse tendințe în funcție de personalitatea artistică a fiecărui poet. Să nu uităm că, în țara noastră, simbolismul vine în atmosfera social-politică a sfârșitului de secol al XIX-lea și început de secol al XX-lea, în perioada imediat următoare reprimării sângeroase a răscoalelor țărănești din 1907. Desprindem astfel ideea că, prin poezia simbolistă, poeții își exprimau inadaptarea la societatea conformistă și sufocantă și își proiectau evadarea în mediul exotic. De asemenea, se explică și preferința pentru solitudine și melancolie, pentru starea depresivă sau pentru procesele de descompunere.

BIBLIOGRAPHY

Anghel, D., *Versuri și proză*, Editura Albatros, București, 1989;
Anghel, D., *Poezii și proză*, Editura Andreas Print, București, 2010;
Anghel, D., Iosif, Șt. O., *Cometa*, Editura Librăriei SOCEC & Co., București, 1908;
Arghezi, T., *Vers și poezieI* în *Linia dreaptă*, nr. 2-3, 1904;

[17] Cf. L. Bote Marino, *op. cit.*, Editura cit., p. 197
[18] Ibidem, p. 321
[19] Ibidem, p. 326

Boldea, I., *De la modernism la postmodernism*, Editura Universității „Petru Maior", Târgu-Mureș, 2011;

Bote Marino, L., *Simbolismul românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1966;

Bote Marino, L., *Prefață* la *Antologia poeziei românești*, Editura pentru Literatură, București, 1968;

Călinescu, G., *Istoria literaturii române*, Editura Semne, București, 2003;

Călinescu, M., *Conceptul modern de poezie*, Editura Eminescu, București, 1972;

Davidescu, N., *Începuturile poeziei noi în Franța. Izvoarele simbolismului românesc*, în *Universul literar*, nr. 47, 18 iunie, 1938;

Fundoianu, B., *Spre clasicismul cel nou*, în revista *Azi*, nr, 5, mai 1932;

Iliescu, A., *Poezia simbolistă românească*, Editura Minerva, București, 1985;

Micu, D., *Literatura română în secolul al XX*-lea, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000;

Pachia Tatomirescu, I., *Dicționar estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației*, Editura Aethicus, Timișoara, 2003;

Pillat, I., *Opere*, Editura DU Style, București, 2003;

Sasu, A., *Dicționarul biografic al literaturii române*, vol. I, Editura Paralela 45, Pitești, 2006; Speranția, Eugeniu, *Apriorismul pragmatic. Partea I. Elaborarea conceptelor*, Editura Fundației Regale, București, 1912;

Streinu, V., *Versificația modernă*, Editura pentru Literatură, București, 1966;

Vârgolici, T., *Opera poetică a lui Dimitrie Anghel*, Editura Tineretului, București, 1965;

Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, Editura 100+1 Gramar, București, 2002;

Zamfirescu, M., *Poemul românesc în proză*, Editura Minerva, București, 1984.

ANTON HOLBAN AND EMOTION-TRIGGERING MUSIC

Anca Enache
PhD, "Ovidius" University of Constanţa

Abstract:This article aims at highlighting the impact that music has had on the young writer, Anton Holban. From his literary works, articles or even from his correspondence, it appears that he was a true "collector of sounds". Music represented for him an oasis of inspirational peace, and his manuscripts thus acquire an even greater emotional charge.
He lived a secluded existence, letting himself guided by the rhythm of the music, for this was the only one capable of consoling his inner turmoil and revitalize him, like a bird that succeeds to emerge from the whirlwind of the storm, crossing the sky in a smooth flight, to relieve its pain, but also to capture the spectacle of the unleashed phenomenon, pushing it to become stronger in order to face the hazard.
He does not choose the songs at random, but as a result of the sensitivity produced by the inner thrill, managing to enter a paradisiacal world where emotions seem to be caught in a conquering dance, as the author is free to choose the affect that suits him, but, not infrequently, it is the music itself that directs and chooses his feelings.

Keywords:Anton Holban, music, emotion, "collector of music", feelings.

A common topic in Anton Holban's life is music, a passion integrated in his works. As he was a loner, a sensitive, a shy person, he found in music a refuge, an escape from everyday life, which managed to restore his happiness: "I am completely alone, I have no friends, and I play the gramophone from time to time"[1].

In Holban's correspondence, music is also an essential reason to get closer to people, wanting to share with the loved ones the emotions generated by music. This emerges from the letter addressed to Octav Şuluţiu (April 21, 1933): "If you want to listen to good music, come to visit me today"[2] or from the one addressed to Nicu Argintescu (November 22, 1933): "And when you think that I live from the joy of having some new gramophone records! And when I like it too much, feverishly, I would like you to listen to it too!"[3], and moreover, in literary works, music is a means of companionship. For example, in the short story *Scatiul şi stăpînul său* (The Bird and Its Master), the gramophone is the one who befriends the protagonist with the bird: "Thanks to the gramophone the greatest friendship between us started"[4], and in the short story *Colonel Iarca*, the music determines him to accept Iarca around him: "We (…) quickly connected. Colonel Iarca was happy about the good music and considered that it brought him the only happy hours of the entire day"[5]. The music could also signify the desire to intertwine the same feelings with Dania, the prototype of Lydia Manolovici: "How wonderful our companionship will be through space, vibrating at the same

[1]Anton Holban *Pseudojurnal, corespondenţă, acte, confesiuni (Pseudo-journal, correspondence, documents, confessions),* edition supervised by Ileana Corbea şi N. Florescu, foreword and notes by Nicolae Florescu, Minerva Publishing House, Bucharest, 1978, p. 48.
[2] Idem, p. 81.
[3] Idem, p.87.
[4] Anton Holban, *Conversaţii cu o moartă (Conversations with a Dead),* Anthology, foreword notes and comments by Marius Chivu, Editura Polirom, Bucharest, 2005, p. 73.
[5] Idem, p. 155.

sounds. We will manage to cast away the distance between us"[6]. Although he wanted to share his passion with his friends, he didn't want to share feelings with the people whose concerns he did not know, considering that one requires skilfulness and solitude in order to penetrate beyond the actual sound produced by the musical instrument.

A great joy floods his soul when he becomes a music chronicler, and once he received this important title, in 1932, he had the privilege to participate in any concert: "The only joy is that I can enter any show"[7]

, but also to contribute with musical articles to the newspaper *Vremea*. The fact that this contribution was withdrawn in 1934, against his will, as he was replaced by Traian Șelmaru, without the latter having stood out in the field of symphonic music, caused him great disappointment, confessing to Ion Argintescu: "I was replaced, without even being consulted"[8], feeling removed, because he proved that he had the necessary skills to carry out his mission.

Stratilat played an important role in the life of the young writer, and it was the passion for music that united them. Stratilat owned a large collection of records, and what delighted Anton Holban was the fact that they could exchange records. "Stratilat has 200 records, all of them important. (…) He has all Beethoven's symphonies, all Wagner's works (…) a huge amount of Bach and Debussy"[9].

George Sbârcea relates in the *Cafeneaua cu poeți și amintiri* (Café with Poets and Memories) that he met Anton Holban at one of the weekly auditions he attended. Confessing himself, he finds out about his passion for music, but also the fact that "He is interested in Beethoven to the highest extent"[10], because he would like to use in his writings the emotion that his music emanates.

Anton Holban turns out to be a sensitive man, but also unhappy, confessing to Sbârcea that "music does not mean (…) a relaxation but, on the contrary, that it makes him suffer"[11].

As it appears from the short story *Halucinații* (Hallucinations), after listening to Beethoven's Quartet op. 127, the subjective narrator states that he might even dare to commit suicide: "Now I would have the courage to commit suicide"[12], in the same way that the hero of Aldous Huxley's *Contrepoint* ended, listening to Beethoven's Minor Quartet "I was so grateful to Huxley for that"[13].

However, it is easy to see in his writings that music is the one that alleviates his anxieties, but also his obsessions, representing for the narrator "a cradle of forgetfulness"[14]. At the time when Irina, Nicoleta Ionescu's prototype, cheated on him, he listened to " each record of Bach's Mass a hundred times"[15] , and the andante of Cézar Frank's quartet when he learned of her death.

With the help of music, Anton Holban draws his characters. In the short story *Preludiu sentimental* (Sentimental Prelude), when he decides to go on a trip to the mountains

---

[6] Anton Holban, *Jocurile Daniei (Dania's Games). O moarte care nu dovedește nimic (A Death that Proves Nothing). Ioana*, Eminescu Publishing House, Bucharest, Piața Scînteii 1, 1985, p. 43.
[7] Anton Holban, *Pseudojurnal (Pseudo-Journal), idem,* p. 79.
[8] Idem, p. 98.
[9] Idem, p. 81.
[10] George Sbârcea, *Cafeneaua cu poeți și amintiri (Café with Poets and Memories),* Dacia Publishing House, Cluj- Napoca, 1989, p. 45.
[11] Idem, p. 46.
[12] Anton Holban, *Conversații cu o moartă (Conversations with a Dead), idem, p. 91.*
[13] Ibidem, p. 91.
[14] Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane 1932-1947 (Contemporary Literary Aspects 1932-1947),* Minerva Publishing House, Bucharest, 1972, p. 371.
[15] Anton Holban, *Conversații cu o moartă (Conversations with a Dead),* idem, p. 91.

with some strangers, because he found this ad in a newspaper, he meets "Fetița" (The Little Girl), the prototype of Florica Codreanu "mythical and funny"[16], but who has different music preferences. "She likes Italian music"[17]. Although it is not among his preferences, he does not look at this aspect with regret "because I realize that she can be easily modelled"[18], even confessing that "next to Fetița I forgot how picky I am"[19].

As a teenager, he catalogued girls who had no musical knowledge: "I was infuriated by any such lack of someone in this respect, I was ironic and saw as boring even the most charming girl, whom I immediately considered stupid"[20]. In the novel *Jocurile Daniei* (Dania's Games), he borrows a few records to the female character to observe "how music influences her"[21], but he quickly notices that she had a distinct personality, that she was sociable, that she was always surrounded by friends, that she often went to trips "Dania having the patience and time to listen to the serious music from 17 records, unlikely"[22]. The subjective narrator believes that in order to listen to music and at the same time to cherish it, one needs to feel lonely. Raul, Dania's brother is also subjected to the narrator's careful analysis. He is noticed during a concert as agitated, bored, which displeases him. Any plan with Dania is shattered, he is disappointed that she does not have the same passions as his, proving even unable to change her interests "Dania has always shown me that she was unable to change"[23].

Even Irina from *O moarte care nu dovedește nimic* (A Death That Proves Nothing) fails to show that she had knowledge in this field: "I knew music well enough to know how bad I had sung"[24], because, the narrator concludes: "One needs special talents to understand a music part"[25].

Also, in the novel *Ioana*, music plays an important role, because the female character, Ioana, manages to acquire musical culture with the help of the protagonist who was a great lover of sounds, becoming even his most skilled critic "Ioana is my most skilled critic, from whose intuition I learned so much (…) I am proud as of a victory"[26]. Thus, as Sandu, the protagonist, was a good connoisseur of the field, he gives Ioana the best indications: "She suddenly learned only good works, she knew Débussy before being heard by Puccini"[27]. In the work *Aspecte literare contemporane* (Contemporary Literary Aspects) Șerban Cioculescu affirms that "only Débussy's quartet made him feel perfect happiness"[28], and to Sandu's surprise, Ioana loves music, even managing to vibrate along with him, and in their partings, even to determine her to feel him closer. But she regards music as a dangerous game as well, as Sandu pays more attention to music, causing her to be jealous: "And she was right to find so many dangers in music, because in music I had found my only consolations"[29].

Holban loved music and the sea so much that his burning desire was "to have the gramophone played"[30] on his grave, for the sounds gathered around him "would form an

[16] Idem, p. 98.
[17] Idem, 113
[18] Ibidem.
[19] Ibidem.
[20] Ibidem.
[21] Anton Holban, *Jocurile Daniei (Dania's Games). O moarte care nu dovedește nimic (A Death that Proves Nothing). Ioana*, idem, p. 40.
[22] Ibidem.
[23] Idem, p. 164.
[24] Idem, p. 189.
[25] Idem, p. 199.
[26] Idem, p. 326.
[27] Ibidem.
[28] Șerban Cioculescu, idem, p. 351.
[29] Idem, 327.
[30] Anton Holban, *Conversații cu o moartă (Conversations with a Dead),* idem, p.92.

eternal fluttering canvas"[31]. Intertwined with music, in this context, the sea acquired a funeral rhythm. So, "Bach's music would form black waves (…) with deep resonances. Beethoven, the thrills and the cataclysms. Mozart, the still water (…). Wagner, the storm. Chopin, the paddles slamming in the moonlight. And Débussy, the thin and capricious waves"[32].

Anton Holban thus manages to raise the music on a pedestal that acquires the status of an idol. The records are described as living beings that he can hear breathing.

The emotions felt by the writer while listening to symphonic music are so deep that it pushes the author to contemplation, thus managing to give birth to his own universe.

Anton Holban was the writer for whom music played an important role, not only because it soothed his inner turmoil, but also because it could anchor him in a magical world, in which the sounds coming to life had the ability to restore his state of bliss, ennobling his being. It is music that gives voice to his pattern. Once he lets himself penetrated by the musical notes, rocked by vibrations, he manages to give a paradisiacal shape to his artistic style, like a boat carried by the waves of the sea, which trembles slightly at the hearing of the wind-conducted orchestra, so that the water can decipher its shape and guide its direction, while ensuring the necessary rhythm to offer it stability.

In Anton Holban, literature and music are interdependent, because they create a melodic joining between the real and the fictional. Music conveys emotions, feelings, and with the help of literature, the writer lays down on paper words that harmoniously describe these feelings.

BIBLIOGRAPHY

HOLBAN, ANTON, *Conversaţii cu o moartă*, Antologie, prefață, note şi comentarii de Marius Chivu, Editura POLIROM, București, 2005;

HOLBAN, ANTON, *Pseudojurnal*, Editura Minerva, București, 1978;

HOLBAN, ANTON, *Jocurile Daniei, O moarte care nu dovedește nimic, Ioana*, Editura EMINESCU, București, 1985;

CIOCULESCU, ȘERBAN, *Aspecte literare contemporane*, 1932-1947, Editura MINERVA, București, 1972;

SBÂRCEA, GEORGE,*Cafeneaua cu poeți și amintiri ,* EdituraDacia, Cluj- Napoca, 1989;

[31] Ibidem
[32] Ibidem.

DAS LEBEN AN DER GRENZE. ZU HERTA MÜLLERS REISENDE AUF EINEM BEIN

Beatrice Kristine Nicoriuc
PhD

Abstract: In contrast to the established narratives of self-fiction, the present paper moves the focus of the research from the author to the fiction. The paper uses the categories of "metaphorical space" and"walkable space" (begehbarer Raum) as the guidelines / pillars of the analysis of Müller's works, and introduces the narrative of the rural, urban and transit space. The paper is dedicated to the novel Reisende auf einem Bein from the perspective of the transit space and the life on the border between two worlds, two countries, or between freedom and captivity. The life of the protagonists seems like an endless journey, they leave their home behind – willingly or not – and search survival in a new life situation. The traumas that the characters experience influence their entire life and interpersonal relationships and lead to identity crisis.

Keywords: Herta Müller, walkable space, metaphorical space, spatialisation of time, semantisation of space

Reisende auf einem Bein ist das einzige längere Prosawerk Herta Müllers, das in weiten Teilen den Landeswechsel und das Ankommen in der Bundesrepublik Deutschland thematisiert. In der vorliegenden Arbeit versuche ich die semantisierten Transitorte der Protagonistin Irene zu schildern, indem ich den Motivkreis der Grenze näher angehe.

Das Werk erschien erstmals 1989, zwei Jahre nach der Ausreise der Autorin. Ihre Erfahrungen bilden teilweise einen Hintergrund zum Verständnis der Texte, oder bieten eine Lesehilfe an, doch kann weder dieser Text noch die anderen Werke der autobiographischen Gattung zugeordnet werden. Der Leser wird mit traditioneller literarischer Fiktionalität konfrontiert, Details und Situationen aus dem Leben der Autorin lassen sich als Inspirationsquelle erfassen.[1] Irene, die Protagonistin des Romans, reist aus dem Heimatland ab, doch kommt sie innerlich in das neue Land nicht endgültig an. Im neuen Land haben die Dinge neue Namen, die Welt empfindet sie als zersplittert, sie befindet sich immer an der Grenze zwischen *Nähe* und *Ferne*, *Abreise* und *Ankunft*. Sie schlendert einsam, meistens ziellos, an Bahnhöfen, Übergangsorten oder Straßen. In ihren Beziehungen mit Männern bleibt sie innerlich auch allein.

Die Analyse der begehbaren Räume und der Bewegung der Figuren des Romans beinhaltet mehrere Anhaltspunkte. Der Akzent der Untersuchung wird auf die Auswahl der Schauplätze, auf Irenes Beziehung zu ihrer Umgebung und ihre Grenzbewegung gelegt. Die Protagonistin wird schon im Titel *Reisende* genannt, sie ist für eine ständige Bewegung vorprogrammiert. Dynamik und Bewegung lassen sich als Gegenpol zu den statischen Motiven in den anderen Romanen und Erzählungen von Herta Müller definieren. Zu den unbewegten Motiven gehören im Roman *Herztier*[2] die inneren und geschlossenen, realen

[1] Bozzi, Paola: *Autofiktionalität*. In: Eke, Norbert Otto (Hg.): *Herta Müller Handbuch.* Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 180.
[2] Müller, Herta: *Herztier*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2007.

Räume, die *Kistenorte*,[3] die einem die freie Bewegung verhindern, oder das dörfliche Milieu z.B. in *Niederungen*[4], das durch die Mentalität der Bewohner keinen Fortschritt und Ausbrechen erlaubt, das allgegenwärtige Warten auf eine Änderung des individuellen Zustandes, die durch die inneren Fesseln, Ängste und Fremdsein immer in dem Transitzustand des Wartens bleibt.

Zeit und Ort in Irenes Stadt

Das städtische Milieu und dessen Orte zählen in den Müllerschen Werken zu den Trägern der dynamischen Motive. Hier findet das Gehen, das ziellose Schlendern, die Straßenbahnfahrt, die Reise statt. Die Reise, der Weg beginnt meistens mit einem Übertreten der Schwelle (Landesgrenze, Böschung am Dorfrand, Türschwelle am Haus, das Austreten aus dem „Viereck"- in *Herztier*). Diese Schwellen führen zu einem anderen Zustand, die Fremdheit intensiviert sich meistens in der Begegnung mit der äußeren Welt. Die Protagonisten erleben auf ihren Reisen skurrile, groteske Dinge und Situationen, treffen auf unterschiedliche Lebensformen, auf andere Bewohner. Die Wahrnehmung der Begegneten passiert auf verschiedenen Ebenen und ist durch Mobilität, Dynamik und Zeit geprägt. Vergangenes trifft auf Gegenwärtiges, diese verschmelzen miteinander und ergeben die beschriebene Wahrnehmung. So ist an vielen Stellen im Roman *Reisende auf einem Bein* ein zeitlicher Riss zwischen Gewesenen und Gegenwärtigen, die zeitliche Grenze ist verschwommen.[5] Die gegenwärtige, wiederholte Reise der Protagonistin mit der Straßenbahn und ihre Erinnerungen aus der Vergangenheit werden eins und ergeben eine neue Wahrnehmung der umliegenden Welt. Äußerst prägend ist die wechselnde Dynamik der statischen und der beweglichen Bilder verräumlicht im städtischen Verkehr. In der Beschreibung der U-Bahnschacht findet der Leser lange Bilder, mit ausgedehnter Zeit, langsame Bewegungen, fragmentierte Motive, sogar statische Bilder. Oben, auf der Straße, gibt es eilende Menschen, rasche Schritte, eine beschleunigte Dynamik durch sehr kurze Sätze und eine irritierend schnelle Abfolge vieler Momentaufnahmen.

Diese eigenartige Wahrnehmung hat ihre wiederkehrende Dynamik, die sich als eine Art Verinnerlichung beschreiben lässt, das Gewesene wird wahrgenommen, dann legt das Wahrgenommene einen Weg durch den Körper zurück und erst danach wird es gegenwärtig. So ist die Bewegung oft paradox, gleichzeitig geschieht sie auf derselben Stelle, im Kreis, und trotzdem zeigt sie ein Vorwärtskommen. Die Erinnerungen halten die Bewegung auf einer Stelle, doch physisch gibt es eine Fortbewegung. Dieses Kreisen verlangsamt das Vorankommen und erstellt somit Reflexionsräume, das Wiederholen intensiviert die Wahrnehmung. Durch das Drehen werden Teilbilder wahrgenommen und mit Erinnerungen verbunden. Da die Umgebung in Teilbildern, überhaupt in Bildern dargestellt ist, nehmen die Bilder eine überdimensionale Rolle in den Texten ein. In diesem Zusammenhang wird die Relation von Raum – Zeit – Bewegung in der Bildhaftigkeit der Umgebung herangegangen. Durch die verräumlichenden Bilder werden zeitlich entfernte Ereignisse verbunden, über eine Rückbewegung. Die Bilder reduzieren sich nicht nur auf Sehbilder, sondern erweitern sich mit Hörbildern (raschelnde Pappeln, ratternde Straßenbahnen), die dieselbe Rolle haben, wie die Sehbilder. In diesen Bildern wird das Bewusstsein erweitert, ausgedehnt und in Objekte, Gebäude transportiert.

---

[3] Johannsen, Anja K.: *Kisten, Krypten,Labyrinthe*. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller. Bielefeld: transcript Verlag 2008.

[4] Müller, Herta: *Niederungen*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2011. Erste Auflage: Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993.

[5] Leipelt-Tsai, Monika: *Spalten* – Herta Müllers Textologie zwischen Psychoanalyse und Kulturtheorie. Frankfurt: Peter Lang Verlag 2005, S. 78.

Die neue Montagetechnik, die Müller hier auch benutzt, schafft eine neue Zeichenfülle und führt damit zu einer Selbstbezüglichkeit der Zeichen untereinander. Die Stadt ist von Zeichen durchtränkt, die gar nicht mehr zu ihrer Identifikation dienen – Permeabilität der semantischen Räume. Robert Schade sagt über literarische Räume und über Raumgestaltung allgemein, dass sie eine sinngebende und werttragende Funktion haben, es sind „wandelnde Zeichen- Erinnerungs- und Affektträger".[6] Die emotional wahrgenommene Stadt wirkt auf die materialisierten Gedanken und auch umgekehrt. Im Sinne von Bachelards` Poetik des Raumes ist der erlebte und von Imagination durchdrungene Raum nicht mehr als geometrischer Raum zu verstehen. Der Mensch ist ein „halboffenstehende(s) Sein".[7] So konvergiert der städtische Raum mit dem Raum der Subjektivität, es gibt keine klare Unterscheidung zwischen Innen- und Außenraum, die Grenze ist instabil und wird durchlässig. „Stadt und Schädel war die Abwechslung von Stillstand und Bewegung. Wenn der Schädel stillstand, wuchs der Asphalt. Wenn der Asphalt stillstand, wuchs die Leere im Schädel. Mal fiel die Stadt über Irenes Gedanken her. Mal Irenes Gedanken über die Stadt."[8]

Weder Körper noch Vergangenheit sind von der Außenwelt trennbar. Raum, Körper und Bewusstsein sind eng miteinander verknüpft, die Stadt ist nicht, wie sie wirklich ist, sondern versehen mit eigenen Ordnungen und affektiven Konnotationen. Mit der Angst ist die Unkontrollierbarkeit der Weite des Raumes verbunden. Die Identitätszweifel und die Angst, die Irene übermannen, verdinglichen sich in den Gegenständen der Straßen oder in denen der Wohnung. Das labile Körpergefüge des Ichs wird durch die Öffnung des Raumes zu einer Einheit zerschmolzen: „An der Wand grenzte sich deutlich ein Viereck ab. Das war weißer als der Rest der Wand. Nicht weiß wie Kalk war das Viereck. Es war weiß wie Haut. Es war ein Rücken. Irene sah die Rippen durch die Haut. Der Rücken atmete. Er war wärmer als der Rest der Wand. Irene dachte an Franz."[9] Das Viereck ist das geschlossene Zimmer, indem sich Irene aufhält. Die weißen Wände bilden die raue Oberfläche, die sich mit der weichen menschlichen Haut vermischt. Die Wand ist permeabel, die Rippen des Körpers und die Wand liefern eine „übergängliche, liquide und transitorische Raumordnung."[10] Diese psychotische Wahrnehmung des Raumes wird von Philip Fischer als „veränderbare Modi des Sehens […] die besondere Aufmerksamkeit des verfolgten Menschen, der Blickwinkel von Halluzinierenden, Wahnsinnigen oder Besessenen" definiert.[11] Das Außen ist nicht nur eine Projektion des Inneren, die Stadt und Irenes Bewusstsein durchdringen sich wechselhaft und es entsteht ein untrennbarer Zustand.

Die Grenze

Bei der Problematik der Grenze ist es in diesem Werk von Herta Müller unverzichtbar über die Osmose zu sprechen. Laut Duden ist die Osmose „das Hindurchdringen eines

---

[6] Schade, Robert: *„Flammende Prospekte"*: Die Großstadt als Bewusstseinsspiel und die Ambivalenz des ungeordneten Raums: Andrej Belyjs Petersburg. In: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Raum und Gefühl*. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung. Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 135.

[7] Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. [zuerst 1957]. Übersetzt v. Kurt Leonhard. In: Dünne, Jörg / Günzel Stephan: *Raumtheorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 175.

[8] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein.* S.77.

[9] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*. S.51-52.

[10] Schulte, Karl: *Reisende auf einem Bein*. Ein Mobile. In: Köhnen, Ralf (Hg.):*Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung*: Bildlichkeit in Texten Herta Müllers. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag 1997, S. 57.

[11] Fisher, Philip: *City Matters: City Minds*. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur. In: Scherpe, Klaus: *Die Unwirklichkeit der Städte*. Großstadtdarstellung zwischen Moderne und Postmoderne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, S. 110.

Lösungsmittels (z. B. Wasser) durch eine durchlässige, feinporige Scheidewand in eine gleichartige, aber stärker konzentrierte Lösung.“[12] Das Überschreiten der Grenze impliziert die eigene Vulnerabilität und gibt Hinweise auf das Bedrohliche. Die Haut lässt die Wirkungen der Angst durch, die das Individuum angreift: „Angst, dass durch diese offenen Knie der Tod in mich hineinfindet.“[13]

In der Analyse der Raumänderungen und Raumdarstellung im Roman kann man diesen Begriff aus dem Bereich der Chemie übernehmen und über Osmose zwischen begehbaren Räumen (Haus–Straße), Osmose auf der Ebene der semantischen Räume (Gegenstände aus verschiedenen semantischen Feldern), Osmose der Umgebung und des wahrnehmenden Ichs sprechen. Die Gestalt von Franz im Hotelzimmer[14] ist in der Vorstellung der Protagonistin an die Wand projiziert und verschmilzt damit in Form eines Lichtflecks. Irene berührt den Lichtfleck als wäre das Franz selbst. Franz und seine Umgebung, in diesem Fall das Zimmer, erscheinen im Detailansicht und so gestalten diese Teile ein neues Bild, das bei Irene Sehnsucht, Distanz und gefühllose Härte hervorrufen. Die permeable Struktur der Räume ist eine Grundeigenschaft in Irenes Perzeption, es gibt keine klare Grenze zwischen den semantischen Räumen, Elemente verschiedener semantischen Felder fließen ineinander und bilden die schrillsten Zusammenhänge, die dann die Angst und die fremde Wahrnehmung darstellen. Häufig sind semantische Inkompetenzen – menschliche Räume überschneiden sich mit der Pflanzen- und Tierwelt und mit den Umgebenden Gegenständen. Die Körperteile bewegen sich in den Räumen, bekommen ein selbstständiges Leben.

Nach der Ankunft in die Bundesrepublik kommt Irene zunächst in ein Übergangsheim. Das Heim ist eine Materialisierung des Übergangs der Schwelle in Irenes Leben und in ihrer Reise, eine Schwelle von einem Sein-Zustand zu einem anderen. Ihr Leben ist aus Schwellen und Übergängen gemacht. „Der Koffer stand lange geschlossen im Flur, als wäre Irene nur halb am Leben. Sie konnte nicht denken, nicht gehen.“[15] Der Koffer im Flur deutet auch auf das Leben an der Grenze, sie selbst ist im Zimmer, doch die zu ihr gehörenden Gegenstände aus dem alten Land sind noch außen. Die Verortung des Koffers auf der Schwelle hält die Zeit an. Im Gegensatz zu einem geordneten Ablauf der Zeit und der geordneten Schichtung der Räume und des Verschmelzen zu einer Einheit, ist das übergangartige Leben von Irene ein Prozess des ständigen Wandels: „Alles, was Irene sah, war ein Zufall. Es hätte auch anders sein können. Und es war auch anders, schon im nächsten Augenblick.“[16]

Das Heim, in dem Irene sich aufhalten soll, ist ein Ort der vollkommenen Entwurzelung und Einsamkeit: „Der Rand der Decke lag um den Hals. Irene fühlte sich wie begraben.“ Das Zimmer und die Liegeposition im Bett versetzen Irene in einen Angstzustand, sie fühlt sich wie tot, wie begraben. Ähnlich der Schilderung gibt es eine Passage bei Proust, wo der Erzähler seine Ankunft in Balbec darstellt: „Ohne Welt, ohne Zimmer, ohne Leib, die nicht von den mich umgebenden Feinden bedroht worden wären, bis ins innerste Gebein von Fieber heimgesucht, war ich ganz allein und hatte Lust zu sterben.“[17] Die Dinge in Irenes Zimmer rufen Erinnerungen aus dem *anderen Land* hervor, sie re-aktualisieren Geschehen und Ängste, die dem anderen Land zuzuschreiben sind. Doch Irene erlebt eine Desorientierung im Übergangsheim, alles ist neu und schrecklich stumm. Durch ihr

[12] Dudenredaktion: Duden Universalwörterbuch, 7.Aufl. Mannheim: Duden Verlag 2011.
[13] Müller, Herta: *Niederungen*. S. 24.
[14] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, S. 18.
[15] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, S. 48.
[16] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*, S. 93.
[17] Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit.* Aus dem Fr. v. Eva Rechel-Mertens. Bd. 3. In: *Im Schatten junger Mädchenblüte 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970, S. 318.

Bewusstsein werden sie lebendig und treiben sie in den Wahnsinn, unzusammenhängende Erinnerungen hervorrufen. Irenes Vorstellungskraft ordnet die Dinge im Zimmer neu und macht sie einigermaßen zu Gefährten, das gilt als eine Überlebensstrategie. Dieses Schaffen eines Ortes aus dem Raum verleiht dem Individuum eine Identität, das jederzeit existenziell bedroht ist, doch temporär für ein Überleben sorgt. Es ist der unbewusste Selbsterhaltungstrieb, der das Individuum dazu fähig macht, an diesem Ort zu leben und so zu tun, als würde es leben.

Zu Beginn der Geschichte wartet Irene in einem unbenannten rumänischen Küstenort auf ihren Pass. Denn nur, wenn sie sich ausweisen kann, ist die Ausreise aus Rumänien [man vermutet, es sei Rumänien], das im ganzen Buch nur *dasandere Land* genannt wird, möglich:

> Zwischen den kleinen Dörfern unter Radarschirmen, die sich in den Himmel drehten, standen Soldaten. Hier war die Grenze des anderen Landes gewesen. Die steile Küste, die halb in den Himmel reichte, das Gestrüpp, der Strandflieder waren für Irene das Ende des anderen Landes geworden.[18]

Zweimal wird in diesem ersten Abschnitt *das andere Land* erwähnt. Zunächst mit dem Zusatz *dieGrenze*, dann mit dem Zusatz *das Ende*. Daran soll gezeigt werden, dass in Irenes Vorstellung ein Perspektivenwechsel stattgefunden hat. Denn in den Sommern, die sie bisher an dem Ort am Meer verbracht hat, verstand sie sich offenbar noch als Bürgerin des *anderen Landes* und aus dieser Perspektive war hier *die Grenze* ihrer Bewegungsfreiheit. Jetzt aber, da sie das andere Land verlassen will, ist aus der *Grenze* ein räumliches, aber auch zeitliches *Ende* geworden. Auffällig ist der Begriff *das andere Land*, der Irenes Distanz zu Rumänien ausdrücken und deutlich machen soll, dass es für sie nie Heimat, sondern, im Gegenteil, immer so etwas wie ein *Warteort* gewesen war:

> Weitab von den Kegelbahnen, von den tanzenden Sommerkleidern in den Kneipen standen sie, die Soldaten, unter den Trichtern der Radarschirme. Die fingen nur Licht ein und den Wechsel der Farben im Wasser. Sie gehörten der Grenze des anderen Landes, wie die Soldaten der Grenze des anderen Landes gehörten.[19]

In diesem Abschnitt bekommt der Begriff *das andere Land* zudem eine doppelte Bedeutung: Einmal bezeichnet es den Ausgangspunkt, dann den Zielort von Irenes Reise. So gehören die *„Farben imWasser“* zu dem *anderen Land*, in das sie bald reisen wird. Dieses Bild ist positiv besetzt, es assoziiert Freiheit und Schönheit. Dagegen stehen *die Soldaten*, die Irene mit dem *anderen Land* in Verbindung bringt, das sie nun verlassen möchte, für Begrenzung, Verbote und Beobachtung. Zu beiden anderen Ländern hat Irene in diesem Moment jedoch keinen Bezug. Sie ist im wahrsten Sinne des Wortes heimatlos, beide Länder sind ihr fremd. Das eine, weil sie sich gedanklich und emotional längst von ihm gelöst hat, das andere, weil es ihr noch völlig unbekannt ist.[20] Himmel und Wasser tauschen Plätze, ihre Funktionen sind auch getauscht. Irene ist irgendwo dazwischen. „Himmel und Wasser waren gleich in der Nacht: „Der Himmel glimmte vor sich hin, unruhig mit verstreuten Sternen, getrieben von Ebbe und Flut. […] die Nacht kam, von unten.“[21] Das ganze Leben erscheint als Reise, eine unaufhörliche Bewegung, die als Überlebensstrategie funktioniert.

Irene hält sich in einem Spannungsfeld zwischen Wunsch und Wirklichkeit auf, oder auch Un-Wunsch und Wirklichkeit. In ihrer Bewegung, in der Mobilität wachsen diese zusammen, verschmelzen und materialisieren sich in Alltagsgegenständen. Es geht mehr um eine seelische und unerfüllte Sehnsucht nach Nähe und Dazugehörigkeit, was Irene teilweise

[18] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*. S. 9.
[19] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*. S. 10.
[20] Später bezeichnet Irene als *das andere Land* nur den Ort, den sie verlassen hat.
[21] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*. S. 10.

bewusst aber oft unbewusst prägen. Die Sehnsucht nach Franz, nach der Beziehung mit ihm reflektiert sich in den Objekten des Zimmers, in der wiederholten Präsenz der Unterwäsche. Durch die Materialisierung der Sehnsucht über Gegenstände werden alle Beziehungen der Protagonistin gefühllos und mechanisch. Irenes Sehnsucht ist gleichzeitig Wunsch und Un-Wunsch. Sie möchte dazugehören, sie möchte so sein, wie die anderen, doch bleibt sie allen gegenüber fremd und distanziert. „Manchmal wünschte sich Irene mit diesen Blicken etwas zu teilen. Nur wusste sie nicht, ob sie das wollte. Und, was da zu teilen war.“[22] Die Gleichgültigkeit wird zur Existenzform, individuelle Beteiligung an den Geschehen ist sinnlos, doch das Davonfliehen ist auch keine Erlösung. „Die Gemeinsamkeit war unverbindlich. Die Beteiligung halb und langsam. Es hatte wenig Sinn, sie zu ertragen. Und es hatte wenig Sinn, sie zu fliehen. Vielleicht war Hinnehmen das Wort für das, was Irene tat.“[23] Diese Resignation begleitet Irene in der ganzen Erzählung.

Die Distanz, die sie zu ihrer Umgebung schafft, schont sie vor weiteren Traumata im neunen Land. Irene schafft keine Beziehung zum anderen Land, sie selbst als Individuum fühlt sich gespalten. Das Motiv des anderen Landes verlagert sich auf sie selbst – es gibt Irene und die andere Irene. Dieses Motiv setzt Irene auf eine Grenze, sie fühlt sich gespalten in ihrer Individualität. Sie sieht ein verstelltes Duplikat ihrer Person auf einem Passfoto. Irenes Passfoto zeigt ein verstelltes Bild über sie dar, sie versucht wiederholt ein Bild im Fotoautomaten von sich machen zu lassen, doch scheitert jeder Versuch – „es ist immer ein anderes Bild, dadurch eine andere Person, die andere, fremde Irene.[24] Das Foto ist eine Dekonstruktion von Wahrnehmung, Selbstwahrnehmung und geistiger Reflexion. Das Motiv des Fotos wird im Bild des Spiegels weitergeführt, die Metapher des Spiegels ist ein Schnittpunkt für das Treffen von Wirklichkeitserfahrung und Unbekannte.[25]

Die Natur, in der sie sich bewegt, ist eine weitere Verräumlichung des gespaltenen Ichs von Irene. In der Natur spiegeln sich Irenes Gefühle wider, sie wird zum Träger der unterschiedlichen Gefühlszustände der Frau. Das Gefühl des Wegwollens, das Irene empfindet, findet seine bildliche Entsprechung im „Wegfließendes Wassers weit draußen“ das ihr in diesem Moment *näher* ist als der *„*Sand unter den Füßen*“*[26]– näher also als die Sicherheit des Lebens, das sie bisher gelebt hat. Sicherheit versteht sich jedoch nicht im Sinne von Geborgenheit, sondern von Berechenbarkeit. Denn Irene kannte sich in dem *„anderen Land“* aus, obwohl es nie ihre Heimat war. Sie kannte die Gesetze und die Regeln. Was jetzt, *„weit draußen“,* auf sie wartet, ist so ungewiss wie das Element des Wassers. Deshalb spricht Irene auch von einem *„losgelösten Sommer“,*[27] den sie gerade erlebt. Sie hat sich von ihrem bisherigen Leben distanziert, ist aber noch nicht in einem neuen Leben angekommen: „An den Treppen der Steilküste, wo Erde bröckelte, sah Irene wie in all den anderen Sommern die Warntafeln stehen: „Erdrutschgefahr.“[28] Die Warntafeln haben in diesem *„losgelösten Sommer“* wenig mit der Küste und viel mit Irenes Lebensumständen zu tun. Sie sind von symbolischer Bedeutung und weisen darauf hin, dass sie ihr bisheriges Leben, das wie *„Sand unter den Füßen“* ist, ins Meer spülen möchte. In ihrem Drang, aus dem *anderen Land* wegzukommen, ist sie nicht mehr zu halten. Erdrutschartig wird sich ihr Leben ändern. Doch eine Änderung passiert nicht, sie erlebt dieselbe Entfremdung im neuen, wie im *anderen Land*. Die äußerliche Veränderung, die Übersiedlung nach Westen, gibt

[22] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*. S. 73.
[23] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*. S. 73.
[24] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*. S. 21.
[25] Bozzi, Paola: *Der Fremde Blick*. Zum Werk Herta Müllers. Würzburg: Königshausen und Neumann 2005, S. 69.
[26] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*. S. 7.
[27] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*. S. 7.
[28] Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*. S. 7.

keine Erlösung, Irene ist und bleibt von den widerkehrenden Erinnerungen und den Erlebnissen aus der Vergangenheit traumatisiert, sie lebt ein „von einem Trauma ferngesteuertes Leben […] [,] ein Überleben."[29]

Die Reise bedeutet metaphorisch die Suche nach der Identität und der eigenen Verwirklichung. Die Traumata, die die Protagonistin erlebt, prägen ihr ganzes Leben, beeinflussen ihre zwischenmenschlichen Beziehungen und führen zu einer Identitätskrise. Irene in *Reisende auf einem Bein* kann sich im neuen Land nach ihrer Ausreise in die Bundesrepublik nicht zurechtfinden, fühlt sich gespalten und lebt unter den mitgebrachten Angsttraumata des Ausreiselandes. Die Reise würde auf eine Handlung hindeuten, doch das Partizipialsubstantiv, der schon im Titel steht, betont eine Haltung, die das Leben von Irene bedeutet – einen Transitzustand.

Die vorliegende Arbeit setzte sich mit der Verwirklichung und Materialisierung der unterschiedlichen Gefühlszustände der Protagonistin auseinander, die in räumlichen Gebilden ihre Form einnehmen und genauso von Irene wahrgenommen werden. *Angst, Frustration, Entgrenzung, Ausgrenzung, Entfremdung, Verrat* sind die erweiterten Stichworte. Die Verräumlichung dieser Gefühle wurde anhand der ausgewählten Motive dargestellt. Diese Gefühle sind nicht wörtlich von der Protagonistin ausgesprochen, sie entstehen beim Aufeinanderwirken unterschiedlicher Teilelemente eines Inventars des imaginär gestalteten Raumes.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. [zuerst 1957]. Übersetzt v. Kurt Leonhard. In: Dünne, Jörg / Günzel Stephan: *Raumtheorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

Bozzi, Paola: *Der Fremde Blick*. Zum Werk Herta Müllers. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag GmbH 2005.

Bozzi, Paola: *Autofiktionalität*. In: Eke, Norbert Otto (Hg.): *Herta Müller Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017.

Duden Universalwörterbuch. Dudenredaktion:7.Aufl. Mannheim: Duden Verlag 2011.

Düttman, Alexander Garcia: *Flugsimulator*. Notizen zum Trauma. In: Bronfen, Elisabeth / Erdle, Birgit R./ Weigel, Sigrid: *Trauma*. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln u.a.: Böhlau 1999.

Fisher, Philip: *City Matters: City Minds*. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur. In: Scherpe, Klaus: *Die Unwirklichkeit der Städte*. Großstadtdarstellung zwischen Moderne und Postmoderne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988.

Johannsen, Anja K.: *Kisten, Krypten,Labyrinthe*. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller. Bielefeld: transcript Verlag 2008.

Leipelt-Tsai, Monika: *Spalten* – Herta Müllers Textologie zwischen Psychoanalyse und Kulturtheorie. Frankfurt: Peter Lang Verlag 2005.

Müller, Herta: *Reisende auf einem Bein*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2010.

Müller, Herta: *Der Fuchs war damals schon der Jäger*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2009. Erste Auflage: Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992.

Müller, Herta: *Niederungen*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2011. Erste Auflage: Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993.

[29] Düttman, Alexander Garcia: *Flugsimulator*. Notizen zum Trauma. In: Bronfen, Elisabeth / Erdle, Birgit R./ Weigel, Sigrid: *Trauma*. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln u.a.: Böhlau 1999. S 217.

Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit.* Aus dem Fr. v. Eva Rechel-Mertens. Bd. 3. In: *Im Schatten junger Mädchenblüte 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970.

Schade, Robert: *„Flammende Prospekte"*: Die Großstadt als Bewusstseinsspiel und die Ambivalenz des ungeordneten Raums: Andrej Belyjs Petersburg. In: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Raum und Gefühl*. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung. Bielefeld: transcript Verlag 2011.

Schulte, Karl: *Reisende auf einem Bein*. Ein Mobile. In: Köhnen, Ralf (Hg.):*Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung*: Bildlichkeit in Texten Herta Müllers. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag 1997.

MYTHICAL PERSPECTIVES IN THE PROSE OF THE 60TH GENERATION

Georgiana-Elisabeta Panait (Baciu)
PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract:There are a number of theories and descriptions about the myth. For Victor Kernbach, myth is a narrative born in the angle of incidence between the cosmic plane and the human plane, for Mircea Eliade, myth is the story of a deed, while for Carl Gustav Jung myth means the expression of the human subconscious of the community.Bronislav Malinowski places him in the realm of the story of an original reality as a result of a deep religious need, while Levi-Strauss views him as a revealer of the fundamental feelings of a society.In essence, all these theories intersect (some until complete identification) and highlight two fundamental aspects of the myth: it is related to the origins and is the expression of the collective spirit.I wanted to make this mention to highlight the indissoluble link between myth, spirituality and society.In Ștefan Bănulescu, the mythical transfiguration of reality is achieved: by creating a mythical space; by imagining exceptional events unfolding in this perimeter; by inventing characters with extraordinary biographies.The short story "Wild boars were gentle", contained in the volume "Men's Winter", presents the peasant behavior during an apocalyptic flood, which reminds us of the biblical episode of the flood.

Keywords:myth, origins, spirituality, the expression of the subconscious, characters, mythical topos.

Mitul face posibilă publicarea operelor, este cel care lasă imaginaţia cititorilor liberă interpretărilor, care uzează de imagini și de simboluri puternice. În ceea ce privește imaginarul, am trecut în revistă o serie de teorii, pe care le-am argumentat prin exemple din opera lui Fănuș Neagu. Mitul reprezintă, din punctul meu de vedere, acel element asemănător oxigenului pentru ființa umană .Despre mit există o serie de teorii și de scrieri. Astfel pentru Victor Kernbach, mitul este o narațiune care se naște în unghiul de incidență dintre planul cosmic și planul uman, pentru Mircea Eliade el este *povestea unei faceri,* iar pentru Carl Gustav Jung mitul înseamnă expresia subconștientului uman al colectivității. În esență, toate aceste teorii se intersectează (unele până la identificare completă) și evidenţiază două aspecte fundamentale despre mit: legătura cu originile și expresia spiritului colectiv.

Mitul este considerat un agent ordonator, capabil să dea un sens relaţiei dintre om şi lume. O definiţie elocventă a mitului acceptată de criticii literari este cea a lui Mircea Eliade. El consideră că mitul relatează un eveniment ce a avut loc într-un timp primordial. Eliade porneşte de la ideea că mitul povesteşte o istorie sacră, iar personajele nu sunt fiinţe umane, limitate în timp şi spaţiu, ci zei. De aceea,mitului i-au fost dedicate numeroase cercetări şi studii.

Printre temele abordate în proza scurtă tradiţională amintim: adolescența copilăria, familia, dragostea, căsătoria, violența războiului, trecerea la un alt timp moral, toposul câmpiei Bărăganului, al Deltei și al Dunării, înclinația spre mit, spre ritual, legătura cu arhetipul, fantastic, confruntarea dintre vechi și nou. În acest mod se explică afinitățile pe care exegeza le evidențiază în legătură cu Generația ’60. Analizând straturile intime ale operelor, scriitorii generaţiei ’60 descifrează semnele, simbolurile, pătrund practic în structura de adâncime a textului. Toate acestea sunt urmărite în raportul cu mitul, oscilația între timpul sacru și timpul profan, ritmurile cosmice, fascinația vechimii și deschiderea către fantastic.

Fănuş Neagu sintetizată în creaţiile sale o lume, un spaţiu geografic imaginar în care magicul şi miticul se împletesc sublim. Noutatea prozei generaţiei şaizeciste constă în faptul că ilustrează confruntarea dintre vechi şi nou, dintre trecut şi prezent, între lumea arhaică şi noua orânduire cu structuri sociale diferite. Cu alte cuvinte, este vorba de prezentarea unor teme şi conflicte tradiţionale, de inspiraţie rurală sub o formă novatoare, prin intermediul mijloacelor prozei moderne, după cum afirmă criticul Constantin Ungureanu[1]. Fănuş Neagu poate fi considerat un cronicar al unei lumi în care miticul şi magicul se contopesc, asigurând nucleul însuşi al existenţei.

Am insistat asupra unor proze scurte,emblematice, precum: *Acasă, Dincolo de nisipuri*, *Moştenirea, Tutunul, În văpaia lunii.* După cum remarca Eugen Negrici, pentru buna înţelegere a literaturii din perioada postbelică, trebuie să existe o permanentă raportare la ideologia comunistă, deoarece aceasta inevitabil a influenţat scrierile autorilor acestei perioade. Acelaşi critic menţionează faptul că, dacă nu ar fi existat schimbarea politicii prin *Declaraţia din aprilie 1964,* nu ar fi existat nici Generaţia '60: „Nimic din ce se întâmplă în procesul unei literaturi dezvoltate sub guvernare totalitară nu are o explicaţie naturală. Direct sau indirect, totul este o replică, reacţie, ripostă, repliere defensivă, disperată sau inventivă, stratagemă de supravieţuire.”[2]

Un reprezentant elocvent este autorul- Ştefan Bănulescu. Acesta redă imaginea unei lumi arhetipale cu mijloacele prozei moderne (*Masa cu oglinzi*, *Un viscol de altădată*), în timp ce în opera lui Fănuş Neagu întâlnim tema *căutării* prezentă aproape în toată proza sa, D. R. Popescu valorifică şi investighează visul sau inconştientul, abordând teme considerate *tabu*, teme care invită la o lectură autentică, personală, neconstrânsă de factori extraliterari, ca şi referiri la actul scrierii şi al condiţiei de scriitor. Prin proza sa se redefineşte conceptul de *realism*, valorificând în mod creator simbolul, liricul, miticul, iraţionalul, fantasticul.

Prin ideile exprimate mai sus, din punctul meu de vedere, proza scurtă a Generaţiei '60 denotă o mare disponibilitate, atât faţă de tradiţie cât şi faţă de nou, inovaţie, la nivelul discursului narativ, al limbajului, a complexităţii personajelor prin încadrarea lor într-un topos cu o vastă simbolistică. Spaţiul, fie că este vorba despre cel rural sau despre cel citadin, pare a fi cadrul oportun pentru a ilustra reîntoarcerea la mituri, la ritualuri, la datină, la tradiţie, dar şi acela în care se face trecerea de la vechi la nou, de la structuri şi legi nescrise la cele impuse de noua ordine.

D.R. Popescu caută – conchide Cornel Ungureanu – să recupereze personaje, istorii, anecdote, cuvinte ale locului, fiind „primul scriitor al anilor şaizeci care evocă «satul demonizat»”, un sat aşezat sub „blestemele” omului tradiţional „deposedat de drepturi, avuţie, trecut”, totul într-un teritoriu în care „colectivitatea se solidarizează sub semnul crimei, al torturii”. [3]

Critica şi istoria literară l-au încadrat, definitiv, pe Ştefan Bănulescu, prin trăsăturile magico-ritualice ale prozelor sale ca şi prin câmpurile stilistice cosubstanţiale, în categoria marilor scriitori români, care au ilustrat substraturile mitice autohtone, dar şi universale, zona arhetipală, ancenstrală, înscriindu-se astfel în sfera inefabilă a *realismului magic*. Într-adevăr, chiar în celebra nuvelă „Mistreţii erau blânzi”, ce deschide seria valoroaselor sale texte din această carte („Dropia”, „Satul de lut”, „Vară şi viscol”), materialitatea imaginilor şi frazarea grea impun un discurs narativ lent, dificil. După cum se cunoaşte, nuvela cuprinde două părţi echilibrate şi ambele debutează cu mitul arborelui sacru ,văzut ca un „*axis mundi*“, şi anume, stejarul: „Condrat stă în picioare, propteşte vîsla de trunchiurile groase ale *stejarilor* şi

[1] Cornel Ungureanu, *Literatura română azi*, *Muntenia*, volumul 1, Piteşti, Editura Paralela 45, 2003, pag. 191.
[2] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. 1948-1964*, vol. 1, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2010, pag. 16.
[3] Cornel Ungureanu,ibidem

împinge barca prin pădure."[4] Conform menţionărilor făcute de Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant în „Dicţionarul de simboluri" termenul *stejarul* desemnează *arborele sacru* simbolizează pierderea axei lumii, intrarea în apocalipsă cât *şi forţa*: „Ieşiseră de tot din pădurea de *stejar* şi se apropiaseră de sat, dar nu mergeau într-acolo, ci înapoia lui, spre dunele de nisip."

Imaginea mitică a *stejarului* revine cu insistenţă. Condrat „mînuieşte vîsla şi ocoleşte un *stejar* bătrîn şi uscat, prăbuşit în apă cu rădăcinile smulse şi căscate."[5] Organizarea semnificaţiilor mitice după aceleaşi imagini obsesive se evidenţiază şi în partea a II-a a nuvelei. Discursul narativ, ca şi cel descriptiv, devine mai fluent, uneori se îmbină subtil cu dialogul. De remarcat că dezlănţuirea Dunării (un fior şi o viziune apocaliptice, nu o „împărăţie a apelor" sadoveniene), duce la dezlegarea cuvintelor, dar Condrat care sapă groapa în nisip tace şi tace, şi abia la vederea turmei de mistreţi începe să vorbească : „- Uite-l,mă, pe Vasile! Mistreţul ăla bătrîn şi chior pe care l-am întîlnit acum zece ani la plaurul de la ghiolul Matiţa."[6] Începe să râdă şi toţi ceilalţi oameni încep să hohotească. Nuvela „Mistreţii erau blînzi" de Ștefan Bănulescu, prin densitatea obsesivă a simbolurilor mitice semnificative, autohtone, hiperboreene şi universale se înscrie în rândul operelor de excepţie din literatura română, create în perioada comunistă.

Ștefan Bănulescu aduce în tabloul literaturii române postbelice o tematică nouă prin ilustrarea unei lumi cu totul diferite cu un rafinament și un stil inconfundabil. Este vorba de lumea vechilor mituri și a marilor probleme ale existenței umane. Așa cum afirmă Ovidiu Moceanu, Ștefan Bănulescu are „curajul de a pune cu responsabilitate deplină marile probleme ale existenței umane în spații considerate până atunci neîncăpătoare."[7] Eu cred că se poate vorbi de existenţa în proza scurtă bănulesciană a unui anumit limbaj, de o anumită artă a scrierii, dar și a conturării personajelor prin care autorul reușește să ilustreze o lume ce „lasă impresia că trăiește în alt timp și se mișcă după un alt ritm". [8]

O altă nuvelă, ce îmbină armonios elementele de tradiție cu cele ale inovației, prin punerea în evidență drept element central pe cel al *căutării* prin mijloace neobișnuite, într-un spațiu arhetipal, este „Dropia". Nicolae Manolescu observă că „există o inimă a locului, care este și un *centrum mundi*, înconjurată de cercurile concentrice ale marii câmpii, ascunsă privirilor indiscrete și revelându-se asemenea unui miraj"[9].Cu alte cuvinte, căutarea devine pretext pentru ilustrarea unui fond al vechimii, al practicilor magice. Elementul de tradiție, ce poate fi identificat în această nuvelă, este acela legat de aura de mister ce cuprinde, nu doar povestirea întâmplărilor, ci și personajele în sine, deoarece realitatea nu poate fi cunoscută decât de cei inițiați. Folosindu-se de tehnica povestirii în ramă –alt element ce ține de tradiție -Bănulescu reușește să creeze incertitudinea, pentru că „Dropia poate fi în aceeași măsură iluzie și realitate."[10]

Nicolae Balotă afirma: „Toate aceste căutări care constituie firul epic al nuvelelor lui Bănulescu, sunt zadarnice sau zădărnicite. Ele nu duc la o descoperire, la o revelație sau, mai exact revelează golul, absența celui sau celor căutate. [...] S-ar putea urmări și în celelalte proze ale lui Ștefan Bănulescu această bizară prezență a *absenței*, reprezentarea lumii care se

---

[4] Ștefan Bănulescu, *Iarna bărbaților. Nuvele*, București, Editura pentru Literatură,p50,1950.
[5]Ibidem
[6]Idem
[7] Ovidiu Moceanu, *Nuvelistica lui Ștefan Bănulescu,* în Revista Transilvania, nr.12, 2011, http://www.revistatransilvania.ro/nou/en/editorial-year-2011/cat_view/45-anul-editorial-2011.html, accesat la data de 14 octombrie 2013, pag. 42.
[8] Eugen Simion, – *Scriitori români de azi*, I, Cartea românească, București, 1978.
[9] Nicolae Manolescu, , *Literatura română postbelică, lista lui Manolescu. Proza. Teatrul*, Pitești, Editura Aula, 2001, pag. 145.
[10]*Idem*.

golește. Reapar, obsesiv, incertitudinea privitoare la existență, la identitate."[11] Pe de altă parte, exegeza observă în opera bănulesciană prezența fantasticului creat prin „discontinuitatea și prezența unor elemente, în sine cu valoare simbolică [...] un fantastic elaborat, premeditat, calculat."[12] Tocmai apariția acestui fantastic voit și a alegoriei, ce erau „quasi invizibile în literatura vremii"[13] reprezintă elementul de noutate pe care prozatorul șaizecist îl aduce prin nuvelele sale. Personaje abia conturate, fantastice, caracterul alegoric al întâmplărilor și atmosfera misterioasă creează impresia unei proze antiepice. Ștefan Bănulescu este un prozator care construiește misterul cu luciditate"[14]. Părerea lui Cornel Ungureanu este aceea că Ștefan Bănulescu redă imaginea unei lumi arhetipale cu mijloacele prozei moderne: „Lumea lui Bănulescu este o lume străveche – protoistorică - legată de aceste locuri, îngrădită de ele, salvată de ele, aducând străvechile ei legi. O lume trăind altfel: *ca la începuturi* [...] O lume a pădurilor, a apelor, a regnurilor primordiale, în care pacea dintre om și sălbăticiune vorbește despre înrudiri și continuități uitate"[15], fie că este vorba de proză scurtă sau de roman, adăugăm noi. La Ștefan Bănulescu, transfigurarea mitică a realității se realizează: prin crearea unui spațiu mitic, prin imaginarea unor întâmplari excepționale, desfășurate în acest perimetru și prin inventarea unor personaje cu biografii ieșite din comun.

În concluzie, narațiunile scurte sau ample ale scriitorilor șaizeciști denotă o mare disponibilitate, atât față de tradiție cât și față de nou, în speță inovație, la nivelul discursului narativ, al limbajului, al complexității personajelor, prin încadrarea lor într-un topos cu o vastă simbolistică.

BIBLIOGRAPHY

1. Cornel Ungureanu, *Literatura română azi*, *Muntenia*, volumul 1, Pitești, Editura Paralela 45, 2003.

2. CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I, II, III, București, Editura Artemis, 1993.

3. Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. 1948-1964,* vol. 1, Editura Cartea Românească, București, 2010.

4. Eugen Simion– *Scriitori români de azi*, I, Cartea românească, București, 1978.

5. Moceanu, Ovidiu, *Nuvelistica lui Ștefan Bănulescu,* în Revista Transilvania, nr.12, 2011.

6. Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică, lista lui Manolescu. Proza. Teatrul*, Pitești, Editura Aula, 2001.

7. Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Ed. Cartea Românească, București, 1974.

8. Nicolae Balotă, *Universul prozei,* Ed. Eminescu, București, 1976.

9. Victor Kernbach , *Miturile esențiale*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.

[11] Nicolae Balotă, *Universul prozei,* Ed. Eminescu, București, 1976, pag. 132.
[12] Mircea Iorgulescu, – *Rondul de noapte*, Ed. Cartea Românească, București, 1974, pag. 140.
[13] Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Ed. Cartea Românească, București, 1974, pag. 133.
[14] Ion Funariu, *op. cit*., pp. 126-127.
[15] Cornel Ungureanu, , *Geografia literaturii române azi,* vol.1 Muntenia, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003, pag. 191.

INTRA- AND EXTRATEXUAL APPROACHES OF LITERATURE IN THE 20th CENTURY: NARATOLOGY AND SOCIOCRITICISM

Diana Dementieva
Phd Student, Scientific researcher, The University of State „Dimitrie Cantemir", Republic of Moldova

Abstract: This communication aims to make a clarifying foray into the conceptual history of the last century in order to understand how the new principles and directions of approaching literature have been harmonized. Thus, during the twentieth century, the numerous studies concerned with the reading of the literary work were oriented towards the two classical directions - the intrinsic and the extrinsic approach. Regarding the field of reading and of the reader, there is a difference between the theories of reading and the theories of reception. The two types of theories are as close (as purpose and object of study), as contradictory (the first are centered on the authority of the text and/or on the author's intention, on the structure of the text that schedules its reading and influences it on reader, the other category of theories studies the subjectivity, the freedom of the empirical reader and its response or reaction to the text).The solution to the eternal interpretive dilemma could be found in the theoretical-philosophical conception of Mikhail Bahtin. For the Russian scientist, all these intrinsic and extrinsic instances become "voices" framed in a continuous dialogue from which the meaning of the text crystallizes. Later, in the French theoretical context, Bakhtinian dialogism offers an opportunity for the emergence of a new discipline - sociocriticism. This represents the theoretical movement that tries to reconcile the extremes and avoid the limited, unidirectional or lacuna interpretation of the literary work. In contrast to the intrinsic approaches (narratology, poetics) that consider the text as an artistic phenomenon or the extrinsic approaches (the sociology of literature) that define the text as a social phenomenon, the sociocriticism understands through the literary text an artistic social phenomenon, thus encompassing it, the two directions of study of the literary work.

Keywords: point of view, perspective, sociocriticism, narratology, author, reader, narrator, fictional reader, actor, reading, reception.

Considerent

Geneza, legile, raportul dintre ficțiune și realitate, sensul, domeniile și limitele fenomenului literar-artistic au preocupat dintotdeauna cercetarea literară, iar metodele de studiu, perspectivele de abordare și, respectiv, răspunsurile obținute au fost dintre cele mai variate. Din cauza incertitudinilor cu privire la natura, scopul și sensul operei literare, de-a lungul secolelor s-au profilat variate modalități de abordare a fenomenului literar, au apărut diferite teorii, concepte și instrumente teoretice prin care s-a încercat să se definească termenul de literatură. Interpretarea operei ca un produs al unor factori exteriori sau, dimpotrivă, ca o unicitate, ca un univers particular, au fost polii între care au gravitat majoritatea teoriilor referitoare la cercetarea literară. Teoriile pot fi reduse la două moduri fundamentale de abordare: unul care pune accent pe factorii extrinseci operei, celălalt însă are ca prioritate factorii intrinseci. Acest dezechilibru al priorităților a continuat să se mențină cu înverșunare până spre jumătatea secolului al XX-lea. Odată cu descoperirea studiilor lui Mihail Bahtin și datorită reinterpretărilor ulterioare a ideilor sale, au apărut discipline, teorii și procedee de studiu (dialogismul, sociocritica, lectura intertextuală) care au încercat să combine armonios cele două perspective de abordare, astfel evitându-se omiteri semnificative la interpretarea și definirea termenului de literatură, precum și la determinarea sensului operei literare. Respectivele abordări sincretice pot oferi o imagine complexă a fenomenului literar

prin noile metode, concepte și ipoteze ce au fost înaintate – toate adaptate cerințelor omului modern ce se prezintă ca parte componentă a unei societăți.

Teoreticienii René Wellek și Austin Warren, în studiul *Teoria literaturii*, se ocupă de aceste două perspective de abordare și recunosc că cele mai răspândite și cele mai productive metode de studiere a literaturii se interesează de cadrul ei, adică de factorii extrinseci, de mediul producerii, cauzele apariției, ș.a. Studiul extrinsec „în majoritatea cazurilor devine o explicație „cauzală", care pretinde să justifice literatura, s-o explice și, în cele din urmă, s-o reducă la originile ei". [1, p.105] Tot aici, savanții americani susțin că: „Nimeni nu poate tăgădui că înțelegerea literaturii a fost mult înlesnită datorită cunoașterii temeinice a condițiilor în care a fost creată (...) Totuși e clar că studiul cauzal nu poate nicidecum să înlăture problemele pe care le ridică prezentarea, analiza și evaluarea unui subiect cum este opera de artă literară." [ibidem] Această neputință se datorează faptului că extra-textualitatea nu înseamnă doar contextul producerii (autorul și experiența lui socială). Ceea ce intuiesc autorii lucrării sus-numite deja în 1942, anul primei apariții a studiului, reprezintă primatul conceptual al multor teorii și discipline din secolul trecut, precum și privilegiu demersului de față - interesul pentru studiul cititorului, atenția față de actul de lectură, de interpretare și de contextului receptării operei literare. Începând cu jumătatea secolului trecut, din tot ceea ce gravitează în jurul operei, interesează, mai cu seamă, relațiile extratextuale ce se referă la receptorul operei literare, la contextul social ce-i determină modalitatea de lectură și rezultatul interpretativ. Deci, cercetările literare din secolul al XX-lea (fie de natură extra- sau intratextuale) s-au reorientat către „Măria Sa Cititorul". Odată cu înființarea Școlii de la Konstanz în anii '70 s-au realizat încercări substanțiale de a se demonstra că „unica șansă la viață" a operei literare se obține prin Lectură.

Cercetătorii naratologi sunt de părerea că veșnica dilemă interpretativă a operei literare este guvernată de problema punctului de vedere (perspectiva/viziune), adică de raportul *narator - narațiune*. Preluând conceptul punctului de vedere din naratologie și utilizându-l într-un sens mai larg, sugerăm ideea că nu doar la nivelul ficțiunii, dar și în teoria literară determinarea perspectivei prin care se explică faptele abordate reprezintă pilonul de prim rang într-o cercetare științifică. Identificarea perspectivei trebuie să se realizeze într-o primă etapă a cercetării, fapt ce orientează cursul întregului demers teoretic. Așadar, ideea perspectiveiva sta la baza discursul teoretic în cauză, întrucât punctul de vedere (al autorului și al receptorului unui discurs de orice natură) acționează ca un catalizator în determinarea unor fapte și adevăruri fie ele de factură artistică, teoretică sau filosofică. Cele două direcții principale de abordare a fenomenului literar (intrinsecă și extrinsecă) nu reprezintă altceva decât două perspective divergente cu privire la tot ceea ce presupune opera literară.

Ambiguitatea conceptului de *perspectivă* rezidă însăși în complexitatea sa. Până în prezent, categoria respectivă nu se poate bucura de o definiție propriu-zisă pentru că ar reprezenta mai degrabă o relație decât o entitate concretă. De cele mai multe ori teoreticienii apelează la explicații metaforice sau la sinonimie (fereastră, filtru, reflector, focalizare, punct de vedere). Este cert însă faptul că perspectiva este un concept interdisciplinar, omnilateral abordat, pe care mai multe științe contemporane îl utilizează și-l consideră drept un termen definitoriu. În artele vizuale și în literatură este legat de problematica semnificării și a reprezentării artistice. La începutul secolului XX, perspectiva clasică din artele vizuale suportă mutații mai ales datorită cubiștilor, același lucru se întâmplă și în opera literară: punctul de vedere unic, dominant este substituit de perspectivism ce se realizează „prin multiplicarea punctelor de vedere, adică prin intruziunea mai multor viziuni în trama narativă" [2, p. 378], fragmentarismul și polifonia, caracteristici ale romanului modern, se datorează acestei tehnici narative. În consecința acestor mutații structurale, discursul teoretic despre literaturăde asemenea a fost supus unui proces metamorfic analogic celui literar-artistic.

Deci, schimbarea perspectivei în narațiune a cauzat apariția a două direcții teoretice: pe de o parte abordările intratextuale deschise spre analiza, explicarea și interpretarea elementelor componente ale textului, perspectiva teoretică fiind orientată *în/din text* (ex.: Teoriile lecturii, Naratologia), iar pe de altă parte, abordările extratextuale (ex.: Teoriile receptării, Sociologia literaturii) optica acestor studii vizează elementele ce gravitează în jurul operei și a relațiilor de influență a acestora cu textul propriu-zis. Pentru că interesul nostru în acest articol privilegiază segmentul teoretic dedicat cititorului se vor trece în revistă teoriile și disciplinele care au abordat acest aspect. Aflat pe neprins de veste în această poziție, cititorul secolului trecut (atât cel profesionist cât și cel obișnuit) a ignorat cu înverșunare noile forme narative, scos din poziția sa tradițională a spectatorului pasiv și pus în poziția regizorului activ, acesta s-a ciocnit de propria incompetență, ca rezultat al frământărilor sale spre jumătatea secolului XX, cercetătorii diferitor domenii (sociologie, psihologie, semiotică, lingvistică, naratologie, științele comunicării) s-au interesat și au recunoscut acest nou fenomen literar drept o „schimbare de paradigmă". Studiile apărute au cuprins aspecte variate, majoritatea însă au privit opera literară, pentru prima dată în istoria literară, din poziția prioritară a cititorului, ceea ce nu înseamnă că primele componenteale triadei: *autor - operă – cititor* au rămas nestudiate. Mai mult ca atât, studiile demonstrează un interes deosebit față de autor și operă, doar că acum abordate dintr-o altă perspectivă, cea a cititorului, cel care prin actul său de lectură actualizează, valorifică și deslușește semnificațiile operei literare.

În următoarele compartimente se trec în revistă particularitățile a trei disciplinele apărute și teoretizate aproximativ simultan în a doua jumătate a secolului XX: naratologia - de orientare intrinsecă, sociologia literaturii – de orientare extrinsecă și sociocritica – o abordare sincretică. Tot aici se stabilesc tangențile disciplinelor respective cu alte teorii și direcții de cercetare preocupate de cel de-al treilea agent al triadei comunicării literare (autor – operă – cititor).

Abordări intratextuale: Naratologia, Teoriile lecturii

Cercetările de natură intratextuală își găsesc originea în cursul de lingvistică al elveţianului Ferdinand de Saussure. Adepții acestei direcții sunt preocupați de analiza limbii, a procedeelor stilistice, a structurii, a relațiilor dintre elementele din text, a sensului artistic etc. Cele mai importante direcții sunt: școala formală rusă, noua critică, fenomenologia și structuralismul.

Naratologia (din lat. *narrationis* – „povestire", *logos* „cuvânt" – „știința povestirii") este o ramură modernă a teoriei literare inițiată de școala formală rusă și continuată de structuralism „care studiază ansamblul structurilor narative, caracteristicile specifice care fac ca un text dat să fie narativ; analiza modernă a narației; studiul structuralist al intrigilor narative" [2, p. 332]. Pentru prima dată acest termen este propus de către teoreticianul francez de origine bulgară Tzvetan Todorov în 1969 pentru a desemna studiul mecanismelor povestirii.

Factorii care au determinat apariția acestei noi discipline sunt legați de rigiditatea poeticii lingvistice care a eșuat în tentativa de a califica într-un mod idealistic fenomenul literaturii artistice. Tehnicile și metodele de analiză aplicate la studiul textelor liricii și la textele mici s-au dovedit a fi insuficiente pentru narațiunile de proporții. Se știe că în secolul al XX-lea romanul s-a dezvoltat într-un mod deosebit și s-a reliefat ca gen aparte. Conceptul de perspectivă este introdus mai întâi de practica artiștilor încă din secolul al XIX-lea. Astfel, inițiatorul este considerat Gustave Flaubert. În romanul său *Doamna Bovary* (1857) autorul exersează prezentarea fabulei prin viziunea personajelor, iar acest experiment constituie începuturile romanului modern. Totuși, primele teoretizări despre categoria perspectivei îi aparțin lui Henry James, pentru care a propus propriul termen - *point of view*. În Franța, pe urmele romancierului american, continuă Paul Valéry. Însă cu toate implicațiile sale, o teorie

franceză a punctului de vedere apare abia după cel de-al Doilea Război Mondial. Ulterior, ștafeta cercetărilor asupra conceptului de perspectivă este preluată de reprezentanții domeniului teoretic. Așadar, printre naratologii de seamă ai veacului trecut se numără: Gérard Genette (începând cu anul 1966, teoreticianul francez a conceptualizat în studiile sale categoria tipului, a duratei, a ordinii, a vocii și a perspectivei – numită de el *focalizare*), Claude Bremond (alt naratolog francez ce se lansează în 1964 cu al său concept de *rol narativ*), Jaap Lintvelt (cercetătorul olandez elaborează și publică în 1981 o inedită *teorie a punctului de vedere*), Roland Barthes (adeptul textualismului se impune prin conceptul său de *scriitură* dezvoltat în eseul *Gradul zero al scriiturii*, 1953), Umberto Eco (considerațiile semioticianul italian în domeniul naratologiei sunt desfășurate mai ales în lucrările *Lector în fabulă*, 1979, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, 1994).

Se disting două etape ale naratologiei care vor continua să coexiste ca două direcții conceptuale diferite: prima se ocupă de narativitatea istoriei, de conținuturile narative văzute în desfășurarea lor liniară (așa-numita *naratologie tematică*). A doua orientare nu acceptă ideea că însăși existenta unei istorii ar fi suficientă pentru atestarea povestirii, dimpotrivă, susține că ultima se definește exclusiv prin modul de reprezentare verbală a istoriei, prin discursul narativ (*naratologie formală* sau *rematică* la Gérard Genette). Punctul de vedere reprezintă un *cum* care trece prin *ce*, respectiv nu poate fi doar o problemă tehnică. Detașarea conceptuală între povestirea ca istorie și povestirea ca mod de prezentare a acesteia reactualizează opoziția aristotelică dintre modul narativ (diegesis) și modul dramatic (mimesis). *Showing*-ul și *telling*-ul (termenii lui Wayne Clayson Booth) se regăsesc în fiecare povestire în dozaje diferite. Pornind de la acest raport – diegesis vs. mimesis – se identifică tipul narativ și adâncimea perspectivei dominantă într-un segment de narațiune dat.

Interesul pentru studiul „punctului de vedere" a preocupat teoreticienii literari încă de la începutul secolului XX. S-a format, în cele din urmă, o tradiție a tipologiilor narative care pot fi grupate după patru moduri de abordare diferite. Mai întâi, tipologia inductivă anglo-saxonă care oferă una dintre primele analize ale punctului de vedere și anume cea a lui Percy Lubbock despre tehnica narativă din proza lui Henry James, desfășurată în studiul său *Puterea Ficțiunii* (1921). Tipologia inductivă a cercetătorului britanic a fost apoi desăvârșită de Norman Friedman în lucrările: *Punctul de vedere în ficțiune. Evoluția unui concept critic* (1955, 1967) și *Punctul de vedere în: Formă și sens în proza literară* (1975). Teoria anglo-americană este urmată de combinatoria tipologică germană. De exemplu, teoria lui Erwin Leibfried (*Clasificarea tipurilor* în *Cunoașterea critică a textului*, 1970, 1972) poate fi folosită la clasificarea romanelor pe baza macrostructurilor. Demersul lui Erwin Liebfried a fost dezvoltat mai târziu în lucrarea *Despre structura de adâncime a narativului. Prolegomene la o „gramatică" generativă a povestirii* (1972) de către Wilhem Füger. Desigur, un loc aparte în evoluția tipologiei germane îl ocupă Franz S. Stanzelcu lucrările: *Situații narative tipice în roman* (1955), *Forme tipice ale romanului* (1964), *Reconsiderări ale situațiilor narative în roman: Pentru o „Gramatică a Ficțiunii"* (1978) și *Teoria povestirii* (1979). Urmează tipologia structuralistă cehă reprezentată de Lubomír Doležel, în lucrările sale, *Tipologia naratorului; punctul de vedere în ficțiune* (1967) și *Modurile narative în literatura cehă* (1973), „Doležel a elaborat o remarcabilă tipologie narativă pe baza modelelor funcțional și verbal. Combinând criterii verbale cu noțiunii tradiționale, precum obiectiv/retoric/subiectiv și *Er-Form/Ich-Form*, el a ajuns la o sinteză originală între teoria narativă și lingvistică." [3, p. 181]. Pentru teoreticianul ceh, abordarea tradițională pur lingvistică este insuficientă și propune o abordare sintetică. Și în sfârșit, tipologia cultural sovietică elaborată de Boris Uspenski (*Poetica compoziției. Structura textului artistic și tipologia formei compoziționale* (1970) poartă o amprentă a originalității prin faptul că stabilește analogii cu alte arte și cu discursul cotidian. Cercetătorul rus s-a inspirat din teoria lui Mihail Bahtin, fapt evident mai ales în conceptualizarea celei de-a patra forme narative pe

care o exemplifică în baza romanului *Fraţii Karamazov*. Deci, a patra formă narativă la Boris Uspenski se prezintă ca un punct de vedere sintetic ce înglobează tipuri narative diferite: narațiunea heterodiegetică și homodiegetică variabilă simultan și poliscopică.

În ciuda tuturor meritelor și influențelor marcate, dezavantajul tipologiilor enumerate mai sus stă în caracterul lor strict teoretic, autonom și izolat. În schimb, o atenție deosebită merită cartea lui Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere* (1981), deși cercetarea sa rămâne a fi una de factură structuralistă, Jaap Lintvelt este cel dintâi dintre naratologii vremii care a sesizat implicațiile plurivalente ale punctului de vedere în ambele direcții - cea a originii și cea a destinației. Teoriile narative de până la Jaap Lintvelt s-au limitat la examinarea instanțelor fictive: narator, actori și naratar, iar pentru a lărgi acest cadru, savantul olandez dezvoltă un model comunicativ pragmatic care are în vizor toate tipurile de actanți ce participă la realizarea dialogului literar, astfel se discerne între trei tipuri de instanțe: fictive (naratorul/autorul fictiv, actorii, naratarul/cititorul fictiv), abstracte (autorul model și cititorul model), concrete (autorul concret și cititorul concret), ultima categorie susține autenticitatea relației dintre literatură și societate. Această perspectivă teoretică depășește analiza intratextualității cuprinzând și ideologia romanului, contextul socio-cultural al producerii și al receptării. Astfel, Jaap Lintvelt situează instanțele textului narativ pe patru planuri aflate într-o interacțiune continuă: 1. Autor concret – Cititor concret, 2. Autor abstract – Cititor abstract, 3. Narator fictiv – Naratar fictiv, 4. Actor – Actor. [3, p. 25]

Modelul elaborat de Jaap Lintvelt înglobează tipologiile predecesorilor săi, acum însă explicate, reorganizate și completate din propria-i perspectivă. Încercarea lui Jaap Lintvelt este una bidimensională, pe de o parte, s-a construit un model teoretic, iar pe de altă parte, o metodă de analiză practică a textelor narative. Așadar, Jaap Lintvelt plasează naratologia între poetică și critică literară și o percepe ca pe o „tipologie discursivă". Ceea ce-i individualizează teoria este „centrul de orientare a cititorului", precum și termenul de „profunzime a perspectivei narative".

Jaap Lintvelt consideră că se pot stabili mai multe clasificări tipologice în funcție de instanța luată în vizor (narator, actor sau naratar). „Tipologia ... poate mai întâi să aibă în vedere studierea *naratorului* și a *narațiunii*. Apoi analiza tipurilor de *actor* și a tipurilor de *acțiune* și, în sfârșit, studierea *naratarului*." [3, p. 46] Totuși, autorul studiului se concentrează asupra *narațiunii*, asupra relației dintre *narator* și *naratar*, raporturile *narațiunii* cu *povestirea*, cu *istoria* și, respectiv, cu *actorii*. Tipologia lui Jaap Lintvelt derivă din opoziția funcțională dintre narator și actor. În baza acestei sciziuni s-a decis cu privire la două forme narative fundamentale: *narațiunea heterodiegetică* și *narațiunea homodiegetică* (după modelul lui Gérard Genette). Drept rezultat, se distinge între 5 tipuri narative:

I. Narațiunea heterodiegetică (naratorul joacă doar rolul eului-narant).

1. Tipul narativ auctorial (central de orientare se situează în narator, cititorul se orientează în lumea romanească ghidat de narator ca organizator al povestirii).
2. Tipul narativ actorial (central de orientare coincide cu un actor, personajul-narator organizează povestirea).
3. Tipul narativ neutru (nu există nici un centru de orientare individualizat, cititorul nu este ghidat nici de narator nici de actor, naratorul părăsește funcția suplimentară de interpretarea și îndeplinește doar funcția narativă, iar acțiunea romanească pare a fi înregistrată în mod obiectiv, nepărtinitor de o cameră, în acest caz funcția interpretativă îi revine cititorului).

II. Narațiunea homodiegetică (naratorul îndeplinește un dublu rol – eu-narant și eu narat).

4. Tipul narativ auctorial (personajul-narator orientează cititorul).
5. Tipul narativ actorial (personajul- actor orientează cititorul în povestire).

Identificarea *centrului de orientare* al cititorului și a tipurilor narative se datorează la fel opoziției *narator/actor*. „Centrul de orientare a cititorului, și în consecință tipul narativ, este determinat de poziția imaginară pe care cititorul o ocupă în lumea romanească pe plan *perceptiv-psihic*, pe *plan temporal*, pe *plan spațial* și pe *plan verbal*." [3, p. 48] Aceste patru planuri literare alcătuiesc *categoriile narative*, în dependență de care sunt clasificate *criteriile narative*.

„Discuția în jurul punctului de vedere poate fi așezată în contextul mai larg al declinului ambițiilor universaliste, al reprezentărilor globalizante, impersonale: cine descoperă existența punctului de vedere (fie și în proză, adică într-un domeniu al ficțiunii), acceptă firesc parțialitatea cunoașterii și aprecierii. Căci judecata noastră de valoare depinde de posibilitățile noastre de a vedea, ca și de limitele pe care le dăm obiectului nostru care, la rândul lui, suportă contextualizări diferite și valorizări consecutive." [3, p. 7] Interesul pentru scenă/*showin*-ul din proza secolului XX s-a înțeles ca o manifestare a filosofiei suspiciunii. În știința narațiunii „moarte autorului" este marcată prin substituirea punctului de vedre unic și privilegiat al autorului cu o multitudine de puncte de vedere. „Într-un cuvânt dictatura „auctorială" e înlăturată în favoarea „democrației" și a relativismului caracteristice mentalității moderne." [ibidem] Momentul proclamării „morții autorului" (Roland Barthes, Michel Foucault) coincide sau chiar a marcat începutul romanului modern și respectiv cu punerea problemei punctului de vedere. Henry James este împotriva omniscienței auctoriale, punctul de vedere fiind rezultatul unei alegeri personale. În acest fel, la începutul secolului XX, artiștii pledează pentru scenă (*showing*) în defavoarea panoramicului discursiv (*telling*). Romancierul refuză propriile intervenții în desfășurarea acțiunii, întrucât aceasta ar trebui să se autopropulseze independent. Această condiție constituie diferența dintre literatură și istorie, filosofie sau știință. Observăm că schimbarea de perspectivă la nivel intratextual a determinat redefinirea conceptelor despre roman ca gen precum și o reorientarea studiilor teoretice către punctul de vedere al cititorului, care aflat în fața „scenei" este forțat să devină un co-autor al mesajului literar. Astfel, sarcina cititorului este să identifice care este perspectiva (perspectivele) narative astfel încât să fie capabil să desprindă semnificațiile adecvate povestirii în cauză.

Anume această nouă direcție a naratologiei, cea interesată cu precădere de cititorul intratextual, a determinat apariția a numeroase studii de acest gen de-a lungul întregului secol XX, ba chiar și în zilele noastre. Numite generic „teorii ale lecturii", cercetările respective sunt centrate pe text, pe instanțele, pe relațiile și datele intratextuale și se interesează de modalitatea în care textul programează (prin intermediul cititorului abstract sau fictiv) actul lecturii și procesul determinării sensului de către cititorul concret. O teorie a lecturii a elaborat Wolfgang Iser în lucrarea *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic* (1976), unde a teoretizat cunoscutul său concept - *cititorul implicit* [4]. Mai târziu, Umberto Eco dezvoltă o teorie a *cititorului model* în lucrarea *Lector în fabulă* (1979) [5]. Tot aici se încadrează conceptul *lectorului virtual* al teoreticianului român Paul Cornea, dezvoltat în studiul *Introducere în teoria lecturii* (1988) [6]. Bineînțeles că toate aceste categorii în mod superficial ar părea că se află într-o relație de sinonimie perfectă, dar ele totuși comportă unele diferențe conceptuale de neevitat, pentru determinarea cărora e necesar un demers explicativ aparte, de aceea nu ne vom opri la acest aspect în cadrul cercetării de față.

În ciuda celor spuse până aici, constatăm faptul că studiul operei literare nu presupune doar segmentul său intratextual, strategia stabilită de către autor cu ajutorul cititorului implicit reprezintă ceea ce Traian Herseni numește „adresă" - al cincilea strat sau înveliș al operei literare. „Adresa" nu este același lucru cu adresantul său real, nici nu trebuie asemuit cu conținutul, „adresa" este un dispozitiv invariabil din structura operei literare, prin care aceasta își demască „intenționalitatea" și funcționează ca o „poartă de ieșire" sau un „canal de comunicație" între autor și cititor. [7, p. 31] Așa după cum afirmă Liviu Papadima: „Fie că e

vorba despre naratar, despre cititorul implicit, abstract, înscris, vizat, etc., cu toate diferențele pe care le aduc cu sine aceste noțiuni, ele au toate în comun faptul că închipuie o instanță care ia în stăpânire – fictiv, ideal, prezumtiv, ipotetic ș.a.m.d. – *această* povestire, pregătind terenul pentru lectorul (real) care se va întâmpla să fie." [8, p. 216] Acest ultim strat al operei literare reprezintă o parte importantă pentru sociologia literaturii „pentru că el reprezintă mai bine decât toate celelalteesența*socială* (comunicativă interumană) a operei literare (...) un „instrument" prin care *cineva* (autorul) se adresează *cuiva*, adică altcuiva (cititorul), ca să-i comunice*ceva*" [7, p. 31]. În felul acesta, în continuare ajungem să ne ocupăm de segmentul extratextual al operei literare, dar iarăși din perspectiva cititorului sau interesați în mod special de cititorul real.

Abordări extratextuale: Sociologia literaturii, Teoriile receptării

Conform abordării extratextuale, este primordial să se studieze tot ce gravitează în jurul operei literare și poate influența originea, structura și semnificațiile acesteia. Se au în vedere ambientul social-istoric, climatul cultural și contextul literar în care a scris autorul, precum și diferitele contexte în care a fost receptat mesajul literar. Direcțiile cele mai reprezentative în acest sens sunt: critica pozitivistă, critica filologică, metoda biografică, critica psihologică, metoda comparativă, sociologia literaturii, teoriile receptării.

În mod evident, literatura este un fenomen artistic ce se supune cercetării științei literare, în pofida acestei vădite cauzalități, Traian Herseni, autorul studiului *Sociologia literaturii. Câteva puncte de reper* (1973), susține că „Literatura nu este însă *numai* un fenomen artistic sau, și mai exact, pentru că literatura este un fenomen artistic, iar aceasta este, prin definiție, o creație umană, adresată oamenilor, iar aceștia sunt ființe sociale care nu trăiesc și nu se dezvoltă decât în *societate,* literatura este implicit un *fenomen social*." [7, pp. 9-10] De fapt, relația dintre societate și literatură a fost intuită încă din Antichitate, „primele preocupări social-politice asupra literaturii le-a avut Platon în *Republica*, atunci când îi exclude pe poeții din cetatea lui ideală" [2, p. 164]. Cu toate acestea, raportul *societate - literatură* devine obiect de studiu mult mai târziu datorită numeroaselor incertitudini și lacune noționale ce au determinat formarea unei noi discipline intermediare. Sociologia literaturii este deci un fenomen modern, însuși termenul de „sociologie" este utilizat pentru prima dată abia în 1839. Fondatorul sociologiei literare este considerat Hippolyte Taine care susține că fiecare individ este caracterizat de anumite presupoziții sociale ceea ce-i influențează ideile și acțiunile. „Primul sistem coerent al unei sociologii a literaturii îl oferă G. Lukács (1855-1971), fiind orientat spre analiza socio-istorică a creației și genurilor literare." [2, p. 464] De asemenea, de primă importanță în acest context sunt lucrările lui Max Weber, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Adorno ș.a. Totuși, momentul hotărâtor în evoluția disciplinei a fost determinat de apariția marxismului. „Nici o altă învățătură nu a dat un impuls mai mare sociologiei literare, până în zilele noastre, decât materialismul istoric. Operele lui Marx, Englez, Mehring, Plehanov, Lenin, etc. au fost decisive pentru constituirea unei sociologii științifice a literaturii." [7, p. 16]

Denumirea acestei discipline mijlocitoare se trage de la titlul studiului semnat de Robert Escarpit - *Sociologia literaturii* (1958). În această lucrare, savantul delimitează preocupările sociologiei literare de domeniul vast al sociologiei generale, așadar studiază contextul producției, al distribuției și al consumației operei literare. În mod sigur, sociologului francez are meritul de a fi contribuit la dezvoltarea sociologiei literare datorită numeroaselor cercetări realizate între anii 1948-1997. Multe dintre aceste reflecțiile teoretice de primă importanță au fost adunate într-o antologie românească aparte și intitulată *De la sociologia literaturii la teoria comunicării* (1980). Așa cum o concepe Constantin Crișan, antologia oferă o imagine clară și complexă despre perspectiva sociologică a lui Robert Escarpit asupra creației literare. Deci, sociologul francez consideră că literatura este alcătuită din fapte literare, iar faptele literare sunt fapte sociale transfigurate artistic de către scriitor cu

scopul de a comunica ceva anume, astfel opera poartă o amprentă socio-istorică neintenționată de către scriitor. Amprenta socio-istorică este specifică fiecărui individ asemenea codului genetic. Pe lângă codul genetic, individul moștenește, transmite și este determinat în acțiunile sale de către un cod socio-istoric și cultural. Iar limbajul, creat într-o colectivitate, modulat de o seamă de evenimente și încărcat de conotații colective, reprezintă conducta acestui cod social. [9]

Tot aici, spre deosebire de formaliști și structuraliști, reprezentantul cercului lingvistic de la Praga, Jan Mukařovský argumentează faptul că operele literare sunt create în baza unor norme estetice care nu pot fi izolate de ansamblul de norme sociale. Opera literară devine obiect estetic al cărei conținut semantic corespunde cu un sistem de valori și norme ale unei colectivități. Chiar dacă fiecare lectură a unui roman este individuală, aceasta nu poate fi însă ruptă de sistemul normativ al colectivității din care face parte cititorul. Obiectul estetic, adică interpretarea colectivă a unei opere literare, se transformă pe măsură ce se succed generațiile de cititori. În cazul societăților eterogene, unde cititorii aderă la sisteme de valori și norme diferite, fiecare comunitate își formează un obiect estetic aparte. După Felix Vodička, alt membru al cercului de la Praga, evoluția literaturii este de fapt o istorie a obiectelor estetice, deci istoria literaturii nu este altceva decât o istorie a lecturii. Fiecare operă literară își are propria istorie a lecturii. Deci, conform teoriei lecturii, configurată de cercul lingvistic de la Praga, se atestă două etape sau stări ale operei literare – obiectul material (artefact) și obiectul estetic. Obiectul material reprezintă textul propriu-zis, invariabil în timp, obiectul estetic este schimbător și reprezintă intenția, reacția lectorului față de cele citite, este exact ceea ce rezultă din conexiunea cititorului real cu textul propriu-zis. Prin urmare, cititorul, în procesul de actualizare și valorificare a operei literare, funcționează în calitate de catalizator, rezultatul fiind de fiecare dată altul. În așa fel, literatura contribuie la transformarea valorilor sociale, dar și societatea determină modificarea normelor estetice, toate acestea printr-un raport continuu și reversibil de influențe.

Artiștii sunt cei care transformă normele sociale în norme estetice. Într-o primă etapă a „schimbării de paradigmă", la un nivel intuitiv, însuși scriitorii provoacă modificările din sistemul normelor estetice. În același timp, de cealaltă partea a mesajului literar stă cititorul care receptează normele, valorile estetice și treptat le transformă în norme sociale. Acest proces metamorfic are un caracter progresiv-circular fără sfârșit. Conștientizarea momentului respectiv scapă multor dintre teoriile sociologice și literare tradiționale, preocupate mai ales de influențele societății asupra fenomenului literar (adică de raportul *societate* → *literatură*). Este important să se determine influențeleși în sens invers (*literatură* → *societate*) sau chiar să se realizeze analiza unui raport bilateral (*literatură* ↔ *societate*). Pe de o parte, sociologia literaturii studiază opera literară ca expresie a societății, ca funcție socială, ca instrument ideologic al luptei de clasă, iar pe de altă parte, studiază și societatea ca realitate care generează, inspiră, influențează tot ceea ce presupune fenomenul literaturii, pentru că „literatura este una din modalitățile prin care „societatea ia cunoștință de ea însăși", este una din formele conștiinței de sine a colectivității umane" [7, p. 19].

Actualmente, o abordare care privilegiază numai autorul și opera (chiar dacă este realizată dintr-o perspectivă sociologică) riscă să fi considerată depășită, mai ales de către teoreticienii care deja au „descoperit cititorul". „Mai amintim faptul bine cunoscut că sociologia nu este o știință unitară, ea se desfășoară pe mai multe direcții, școli, curente etc. și deci fiecare din ele poate elabora o sociologie literară proprie, mai mult sau mai puțin deosebită, chiar radical deosebită de toate celelalte." [7, pp. 18-19] Astfel, începând cu a doua jumătate a secolului XX, în sânul sociologiei literare se profilează o nouă direcție conceptuală - o sociologie a lecturii. Noile cercetări asupra categoriei de cititor sunt opuse celor de factură structuralistă, așa-numitele *teorii ale receptării* abordează tema destinatarului literar dintr-o perspectivă sociologică, deci extratextuală. Teoriile respective sunt axate pe studiul cititorului

real, pe experiența sa și pe hermeneutica răspunsului lectorului în fața textului citit. Toate lucrările apărute în această cheie au spulberat vechile concepții care au subestimat importanța cititorului și a lecturii în procesul de actualizare și valorificare a operei literare. Cercetările de acest gen își iau avânt, mai ales în Statele Unite și în Germania, prin anii '60- '70, odată cu apariția studiului lui Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*. Elaborând o *teorie a esteticii receptării*, cercetătorul de la Universitatea din Konstanz a sesizat importanța relației dintre literatură și istorie/societate, s-a preocupat, mai mult decât alții, de cititorul de literatură, dând sens relației între scriitor și cel care-i valorifică creația, nu a redus literatura la funcția unei arte a reprezentării, ci a valorificat și a promovat aportul specific al creației literare în contextul vieții sociale. Dintre investițiile conceptuale pe care le aduce Teoriei literare se numără noțiunile: *orizont de așteptare, experiență estetică, distanță estetică, fuziune a orizonturilor* ș.a. [10] Tezele de bază ale reprezentanților Școlii de la Konstanz au determinat apariția noilor direcții de cercetare, de exemplu: *reader-response criticism*-ul, reprezentat de Stanley Fish și Norman Holland, deconstructivismul teoretizat de Jacques Derrida și Jonathan Culler. Printre teoriile receptării se numără și conceptul lui Matei Călinescu – (re)lectură – dezvoltat în studiul său impunător *A citi, a reciti: Către o poetică a (re)lecturii*, apărut inițial în engleză cu titlul *Rereading* (1993) [11].

În fine, sociologia literaturii, examinând fenomenul literaturii dintr-o altă perspectivă științifică și aplicând alte metode de studiu, diferite de cele ale științei literare, ajunge să explice nu literatura, ci societatea – societatea în care literatura constituie o parte esențială. „În fond, sociologia literaturii se ocupă de societate, pentru că aceasta înseamnă sociologie, știința societății, dar, în cazul acesta special, ea se întreabă: ce fel de societate este societatea care are în compunerea sau structura ei, pe lângă alte părți, și literatura?" [7, p. 11] Drept răspuns la întrebarea lui Traian Herseni, unul dintre primii reprezentați ai Școlii Sociologice de la București, se profilează o altă întrebare similară - Ce fel de literatură este literatura care are în compunerea sau structura ei, pe lângă alte părți, și socialitatea? și Care este știința ce studiază faptele, fenomenele, influențele sociale din universul propriu al operei literare? Încercarea de a răspunde la aceste întrebări și de a găsi o soluție pentru dilema ireductibilă s-a soldat cu înființarea unei noi discipline – sociocritica.

Abordări sincretice: Dialogismul, Studiul intertextual, Sociocritica

Sociologii, în tentativa de a evita rigiditățile impuse de formaliști și de structuraliști - axați pe studiu absolut intratextual, s-au îndepărtat foarte mult de opera literară propriu-zisă. Au ignorat faptul că aceasta rămâne a fi un obiect artistic de sine stătător, o lume cu propriile-i reguli de joc, diferită de realitate, chiar dacă plasată și determinată de un context social concret.

În consecință, din încercarea de a evita veșnica dilemă interpretativă a fenomenului literar, pe parcursul secolului trecut, au apărut orientări teoretice ce au impus o perspectivă diferită - globalizantă – spre deosebire de abordările care au continuat să aleagă între două căi separate – *în text* sau *înafara textului*. Această nouă direcție ar putea fi numită și „abordarea dialogică a literaturii" întrucât se naște din dialogismul lui Mihail Bahtin. Prin reinterpretările dateconceptului de „dialog", cercetătorul rus interpune dimensiunea intratextuală cu cea extratextuală. Astfel, pe de o parte instanțele intrinseci (cititorul și autorul implicit, naratorul, cititorul fictiv, actorii), iar pe de altă parte instanțele extrinseci (cititorul și autorul concret, contextul producerii și al receptării) sunt încadrate toate într-un dialog continuu. În cursul numeroaselor dezbateri cu privire la prioritatea și importanța aspectului intratextual sau a celui extratextual s-a ajuns la concluzia că atât cercetarea stilistică, lingvistică, structurală, cât și studiile despre agenții concreți ai operei literare, a faptelor de ordin sociologic, biografic, istoric sau ideologic sunt în egală măsură importante și merită a fi privite drept complementare. „În pofida imposibilității fuzionării între lumea reprezentată și cea creatoare (...) ele sunt strâns legate și se află într-o permanentă interacțiune (...), opera și lumea

reprezentată în ea intră în lumea reală, iar lumea reală intră în operă şi în lumea reprezentată în ea, atât în procesul creării ei, cât şi în procesul vieţii ei ulterioare, în regenerarea continuă a operei prin receptarea creatoare a ascultătorilor-cititori. Acest proces este el însuşi cronotopic, el are loc în primul rând, într-o lume socială care evoluează, dar fără a fi rupt de spaţiul istoric în schimbare." [12, pp. 185-186]

Mulţi au fost cei care au demonstrat inevitabilitatea caracterului social al operei artistice (Hans Robert Jauss, Robert Escarpit, Umberto Eco, Lucien Goldmann, ş.a.), însă demersul lui Miahil Bahtin se deosebeşte de conceptualizările apărute în Occident. Reinterpretând convenţiile dialogului, savantul rus a conceput nu numai un nou model de creaţie, o nouă grilă de lectură şi interpretare literară, ci şi o nouă perspectivă asupra lumii, adecvată secolului XX. „E important de menţionat că aportul lui Bahtin la dezvoltare dialogisticii se relevă în faptul că el a reuşit să o scoată din sfera reflecţiei exclusiv filosofice desfăşurând-o în cea a filosofiei limbajului şi, mai ales, a ştiinţei literare." [GratiCuv Cel 35] Mihail Bahtin îmbogăţeşte instrumentarul teoriei literare cu o serie de categorii noi, care au contribuit substanţial la modelarea discursurilor teoretice şi artistice moderne: *subiect vorbitor, enunţ, ideologemă, polifonie, plurivocitate, cuvânt străin, cuvânt bivoc, cronotop, ambivalenţă* - toate reunite prin conceptul *dialogului* [13, p. 40].

La Mihail Bahtin *homo socialus* devine *homo dialogus:* „Natura umană este esenţial dialogică, întreaga existenţă a sinelui este orientată către limbă şi lumea celorlalţi. Omul se află în totalitate la graniţa cu ceilalţi, el stabileşte mereu relaţii dialogice cu ceilalţi oameni, cu natura şi cu Dumnezeu." [13, p. 35] Deci, romanul reprezintă, la nivelul formei şi al conţinutului, un dialog specific al limbajelor literare şi extraliterare. „Bahtin elaborează o „poetică sociologică", distinctă de formalism, menită să se ocupe de esenţa specifică a operei artistice. Pornind de la ideea că orice subiect este social, teoria dialogismului nu se reduce la dialogul dintre enunţuri, ci cuprinde autorul şi destinatarul, diverşi locutori în variate contexte de enunţare." [2, p. 464]

Lucrările lui Mihail Bahtin - *Problemele operei lui Dostoievski* (1929), *François Rabélais şi cultura populară în Evul Mediu şi Renaştere* (1965), *Metoda formală în ştiinţa literaturii* (1928) - s-au făcut cunoscute în Europa abia prin anii '70. Aceste studii au inspirat mulţi cercetători din Occident, care ulterior au contribuit la dezvoltarea numeroaselor direcţii de cercetare în cheie dialogică. Pentru prima dată, ideile lui Miahil Bahtin au fost valorificate şi reinterpretate de către Julia Kristeva în articolele *Bahtin, cuvântul, dialogul şi romanul* (1967) şi *Ruinarea poeticii* (1970).

În baza teoriei despre dialog şi polifonie a lui Mihail Bahtin, Julia Kristeva îşi teoretizează propriu concept despre dialogul textelor, acum *cuvântul-bivoc* devine *cuvânt-discurs*. Astfel, în cadrul unui semninar de literatură din 1966, cercetătoarea de origine bulgară introduce în circuitul noţiunilor literare termenul de *intertextualitate*. „Intertextualitatea este relaţia de coprezenţă între două sau mai multe texte, cel mai adesea prin prezenţa efectivă a unui text în altul, dar şi un mod de abordare a textului." [2, p. 252] Anume intertextualitatea ca modalitate/grilă de lectură şi interpretare constituie prerogativa cercetării noastre. Intertextualitatea este un fenomen ce se manifestă atât la nivelul formei, cât şi la nivelul conţinutului. „Orice text are în structura lui „o pluralitate de texte", căci acesta este „absorbţie şi transformare a unui alt text literar sau neliterar" din prezent sau din trecut şi „se construieşte ca un mozaic de citate". [ibidem] Prin urmare, o analiză intertextuală asigură o cercetare sincretică complexă care însumează caracteristicile textuale şi extratextuale ale operei literare. Observăm că abordarea intertextuală acordă o atenţie deosebită relaţiei literaturii cu ea însăşi (literatură ↔ literatură), în acelaşi timp vizează şi alte tipuri de interfluenţe (sociologice, istorice, ideologice/religioase, psihologice, culturale). „Şi chiar asta e intertextul: imposibilitatea de a trăi în afar textului infinit – fie că acest text este Proust, sau ziarul cotidian, sau ecranul televizorului: cartea face sensul, sensul face viaţa." [14, p. 33]

Alături de abordarea intertextuală, globalizantă, se înscrie altă mișcare a criticii literare de factură dialogică, dar care se ocupă cu precădere de intertextul social. Îndelungatele încercări de a pune într-o relație echilibrată literatura și societatea și-au atins scopul abia prin anii ’70 ai secolului XX. În 1971 cercetătorul francez Claude Duchet anunță prin articolul său *Pentru o sociocritică sau variații despre un început* o lectură socioistorică a textului, tot el folosește pentru prima dată termenul de „sociocritică”. Apare astfel o nouă orientare în interpretarea textului literar - sociocritica. Mai ales în Franța și Québec, puțin timp după ce a fost publicat studiului lui Claude Duchet în revista *Littérature,* apar mai multe de școli și teoreticieni interesați de specificitatea și obiectul de studiu al sociocriticii: Institutul Montpellier, Școala de la Vincennes (Claude Duchet, Isabelle Tournier, Patrick Maurus, Xavier Bourdent), Școala de la Montréal (Marc Angenot, Régine Robin, André Belleau).

În studiul *Critica sociologică* (1983), Ion Vasile Șerban susține că sociocritica este o modalitate de lectură prin care se analizează socialitatea operei literare (nu a operei ca obiect material și comercial ce formează obiectul sociologie literare). Sociocritica este o metodă literară și nu aparține în niciun fel domeniului cercetărilor sociologice. „Conștiința critică e obligată, acum, la un efort cu totul particular, vizând păstrarea purității ontologice a operei, ca obiect artistic, în pofida unei priviri *tentate* să-i trădeze specificitatea.” [15, p. 51] Acest nou tip de lectură reușește să-i păstreze operei literare o unitate deplină în spațiul criticii literare servindu-se de orientările sociologice doar]n calitate de „cale de acces” și de „echipament” noțional. [15, p. 53] „Spre deosebire de sociologia literaturii, sociocritica recurge și la metodologia abordărilor structuraliste, valorizând, în acest sens, opera sociologului L. Goldmann, potrivit căruia relația dintre social și textul literar se află la nivelul formelor, și nu al conținutului.” [2, p. 463] Dacă sociologia literaturii se ocupă mai ales de societatea din care face parte literatura, atunci sociocritică vizează întâi de toate textul, literatura cu aspectele sale sociale. „Spre deosebire de metodele anterioare, care propun, în mare parte, întrebări marginale, înclinate spre intrinsec sau extrinsec, sociocritica reprezintă o simbioză a acestora.” [16, p. 8] Deci, sociocrtica propune o metodă de analiză structuralist-sociologică, un tip de *closereading* ce identifică și studiază aspectele istorice, sociologice, ideologice, culturale, filosofice, lingvistice, formale, stilistice din text. Pierre Zima crede că sociocriticaeste o „tentativă de determinare a felului în care se produce și funcționează textul literar în contextul social, istoric și instituțional” [17], dar este și studiul modalităților în care societatea este reflectată în structurile textului literar, mai mult chiar„sociocritica nu se rezumă doar la identificarea faptelor sociale înfiltrate în text, ci și la modalitatea prin care acestea se concretizează în forme”. [16, p. 7]

Se autentifică faptul că sociologia literaturii abordează fenomenul literar dintr-o perspectivă circulară, globală, dar strict extratextuală, iar sociocritica continuă demersul lui Mihail Bahtin și a precursorilor săi, adepții textualismului, și promovează un model de analiză literară care înglobează armonios atât elementele intratextuale ale operei, cât și pe cele extratextuale. „Sociocritica se distinge de sociologia literaturii prin o analiză mai profundă, prin asumarea unei investigații ce depășește producerea și receptarea operei și care este în principal interesată de tehnicile prin care faptele sociale devin fapte literare.” [16, pp. 7-8] Analiza textului literar din perspectiva sociocriticii are în vizor nivelul semantic, sintactic, narativ, dar și contextul social în care a fost creat și contextul receptării. Anume acest caracter complex, sintetizator și multidisciplinar îi asigură viabilitatea. „Cititorul veacului trecut traversează o istorie a discursului literar, dar și de alte tipuri de discursuri. De aceea el nu-și poate permite, fără a nu fi sancționat, să nu-și orieteze propriul discurs prin raportare la spiritul interdisciplinar al vremii, cu toate problematizările ce decurg inevitabil.” [18, p. 11] Deci, pluridisciplinaritatea sociocriticii se datorează faptului că aceasta își cristalizează demersul pornind de la particularitățile lumii moderne - îndreptată spre

globalizare. Astfel, noua mișcare teoretico-literară, prin faptul că s-a format la granița mai multor discipline: psihanaliza, antropologia, științele sociale, semiologia, lingvistică, se adaptează la necesitățile omului modern.

Concluzii

Reînnoirea vieții sociale este însoțită întotdeauna de o schimbare de mentalitate, manifestată, de multe ori, mai întâi la niveul formelor artistice (artiștii sunt cei care intuiesc inovațiile într-o perioadă anterioară). Drept urmare se reorientează perspectiva de abordarea a literaturii, a artei în general. Observăm că formula respectivă este comună secolului XX în mod implicit, dar și tuturor veacurilor trecute.

Prezentarea celor mai importante direcții de cercetare literară, dezvoltate pe parcursul secolului trecut, readuce în discuție ideea conceptului de perspectivă, anunțat la începutul demersului dat. Orientat fie în text sau înafara lui, fiecare punct de vedere despre literatură își găsește viabilitatea. Problema stătea în predilecția acestor abordări doar pentru un anumit segment din tot ceea ce presupune fenomenul literar. Studiul textului, în ansamblul său, cu toate instanțele intra- și extratextuale s-a dovedit a fi o muncă aflată mereu pe „muchie de cuțit". Riscul de a aluneca spre o extremă sau alta pare a fi inevitabil. Totuși, doar o astfel de abordare eclectică asigură o receptare și o valorificare autentică a operei literare. Remarcăm că teoreticienii au conștientizat dintotdeauna importanța studiului bilateral (intrinsec și extrinsec) și pluridisciplinar al literaturii. Altminteri nu puteau să se dezvolte concomitent, în decursul secolului trecut, atâtea abordări de factură diferită - unele contradictorii, altele similare. În cele din urmă, era fluctuațiilor teoretico-științifice sfârșește cu o viziune sincretică despre literatură și cu o perspectivă dialogică despre lume. După cum afirmă Gérard Genette în *Caietele* sale: „lucrurile sunt invariante ale punctului de vedere. Persoanele sunt legi ale punctului de vedere, iar bogăția cunoașterii, eventual absolute, atestă un punct de vedere al punctelor de vedere". Așadar, sociocritica constituie „un puct de vedere al punctelor de vedere". Iată de ce încercarea noastră teoretică trece mai întâi prin studiul naratologiei și al sociologiei literare, ca să încheie cu sociocritica – o perspectivă multiplă asupra operei literare. Interpretarea plurilaterală se prezintă a fi, la ora actuală, cel mai pertinent model de studiu aplicat asupra textului, ce identifică și analizează aspectele formei și ale conținutului într-un raport echilibrat și imparțial. Prioritatea acestui punct de vedere nu-l constituie analiza elementelor structurale, nici a celor sociologice exterioare textului, ci unitatea operei propriu-zise, percepută drept un fenomen complex, fără seamăn și de sine-stătător.

În șfârșit, accentuăm faptul că determinarea corectă a punctului de vedere din care este abordat textul literar, dar și a perspectivei interne, adică identificarea tipului narativ, a profunzimei perspectivei narative, constituie un criteriu de succes în realizarea actului de lectură. De la Kant avem ideea că omul nu percepe lumea așa cum este, ci așa cum a trecut aceasta prin mediul unei conștiințe ce observă (în cazul nostru conștiița naratorului, a personajului sau a criticului literar). Cu toate că James Elkins este de părere că perspectiva reprezintă o metaforă a subiectivității, se știe că identitățile individuale nu iau naștere într-un mediu izolat, ci se dezvoltă interactiv, relaționând cu ceilalți. Deci această individualitate înglobează elemente ale alterității, ideea actualizează raportul *subiectivitate în obiectivitate* sau *obiectivitate din subiectivități*.

BIBLIOGRAPHY

1. WELLEK René, WARREN Austin. *Teoria literaturii*. În românește de Rodica Tiniș. Studiu introductiv și note Sorin Alexandrescu. București: Editura pentru literatura universală, 1967.

2. GRATI, Aliona. *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar.* Ed. a II-a. Chișinău: Editura Arc, 2018.

3. LINTVELT, Jaap. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere.* Teorie și analiză. Traducere de Angela Martin, prefață de Mircea Martin. București: Editura Univers, 1994.

4. ISER, Wolfgang. *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic.* Trad. din lb, germană, note și prefață de Romanița Constantinescu. Pitești: Paralela 45, 2006.

5. ECO, Umberto. *Lector în fabulă. Cooperarea interpretativă în textele narative.* În românește de Marina Spalas, prefață de Cornel Mihai Ionescu. București: Editura Univers, 1991.

6. CORNEA, Paul. *Introducere în teoria lecturii*. București: Editura Minerva, 1988.

7. HERSENI, Traian. *Sociologia literaturii. Câteva puncte de reper.* București: Editura Univers, 1973.

8. PAPADIMA, Liviu. *Literatură și comunicare.* Relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă. București: Editura Polirom, 1999.

9. ESCARPIT, Robert. *De la sociologia literaturii la teoria comunicării. Studii și eseuri.* Traducere de Sanda Chiose Crișan. București: Editura Științifică și enciclopedică, 1980.

10.JAUSS, Hans-Robert. *Experiența estetică și hermeneutică literară.* Traducere și prefață de Andrei Corbea. București: Editura Univers, 1983.

11.CĂLINESCU, Matei. *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*. Ed. a II-a, Iași: Polirom, 2007.

12.BAHTIN, Mihail. *Formele timpului și ale cronotopului în roman.* București: Editura Univers, 1983.

13.GRATI, Aliona. *Cuvântul celuilalt. Dialogismul romanului românesc.* Instit. de Filologie al AȘM. Chișinău: S.C.Profesional Service SRL, 2011.

14.BARTHES, Roland. *Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecția.* Tr. din fr. de Marian Papahagi și Sorina Danailă. Chișinău: Editura Cartier, 2006.

15.ȘERBAN, Ion-Vasile. *Critica sociologică.* București: Editura Univers, 1983.

16.POPA, Oxana. Teză de doctorat: *Textul literar ca discurs al socialității. Sociocritica franceză.* C.Z.U.: 821.133.1.0 (043.3), AȘM, Institutul de filologie,Chișinău: 2017.

17.ZIMA V. Pierre. *Manuel de sociocritique.* Paris: L`Harmattan. LogiuesSociales, 2000.

18.IVANCIU, Nina. *Epistemă și receptare*. București: Editura Univers, 1988.

THE ORIENT'S IMAGOLOGY IN THE LITERARY WORKS OF MIRCEA ELIADE

Elisaveta Iovu
Profesor, Scientific researcher, The University of State "Dimitrie Cantemir", Republic of Moldova

Abstract: In this article we propose a look at Mircea Eliade's books that can be used in the imagology of the Orient. We explain the notions of orientalism and exoticism and materialize their links with literary imagology. We present the corpus of imagotypical texts from the creation of the Romanian writer that can be analyzed through the prism of orientalism and exoticism. In the second part of the article, we propose a repertoire of representations of exotic nature in the work of the Romanian writer. The writer and scientist highlights India's otherness through valuable images: nature is life-giving, full of oxygen, in contrast to the polluted nature of the West; but also negatives, which pose dangers to the Western world.

Keywords: Imagology, Orientalism, Exoticism, The Orient, The Other, The West.

Orientul și Orientalismul au devenit teme de cercetare pentru un șir de discipline umaniste, printre care și imagologia. Ca domeniu de cercetare al imagologiei literare, imagologia Orientului presupune înregistrarea și analiza reprezentărilor literare despre popoarele din Asia/ Africa de Est, aparținând scriitorilor de pe alte continente. Orientalismul reprezintă un stil de gândire bazat pe distincția ontologică și epistemologică între „Orient" și „Occident", „Orient" și „America". Definițiile lui se formulează din punctele de vedere academic, imaginativ și istoric. Anume aspectul imaginativ interesează cel mai mult imagologia literară. În acest articol ne propunem să analizăm imaginea Orientului în opera lui Mircea Eliade, în mod special a naturii.

Analizând îndeaproape orientalismul, Mircea Eliade era de părerea că tocmai cultura română poate constitui cea mai bună punte de legătură dintre Noi și Ceilalți, dintre Occident și Orient, și acest lucru ar fi posibil datorită faptului că poporul român are ceva în propria lui tradiție, care o poate aduce pe același cântar cu gândirea populară arhaică a Orientului. În acest context, autorul român spunea următoarele: „întotdeauna am spus, că noi putem mai repede, mai ușor să înțelegem Orientul și să-l traducem pentru înțelesul occidentalilor decât un occidental. Și asta o cred și astăzi. Cred că țara noastră este un fel de punte între diverse culturi, Bizanț, Orient, Occident, cultură populară, cultură occidentală de tip modern. Mi se pare că este o punte și un loc de întâlnire extrem de interesant" [10, p. 71]

Edward Said, un teoretician american de origine palestinian, consideră că Orientul nu este numai locul adiacent Europei, dar și al celor mai mari, mai bogate și mai vechi colonii ale Europei, sursa civilizaţiilor şi a limbilor ei, concurentul ei cultural şi una dintre cele mai profunde şi mai recurente imagini ale Celuilalt. În plus, Orientul a ajutat, și o face în continuare, la definirea Europei, mai puțin a Americii ca fiind contrastul propriei imagini. Teoreticianul este de părerea că Orientul reprezintă mai mult o invenție europeană, fiind interpretat încă din Antichitate ca un loc al idilei, al ființelor exotice, al amintirilor și peisajelor obsedante, al experiențelor remarcabile. Persoana care predă, scrie sau cercetează Orientul, fie ea antropolog, sociolog, istoric, filolog, este un orientalist, iar ceea ce face el se

numeşte orientalism [12, p. 30]. Ceea ce ne mai atenţionează cercetătorul american este şi faptul că atunci când vom analiza Orientul trebuie să luăm în considerare că aceste teritorii au fost colonii ale britanicilor, francezilor, americanilor. De aceea,Orientalismul „exprimă şi reprezintă această parte, culturală şi ideologică ca un tip de discurs ce susţine instituţiile, vocabularul, învăţătura, imagistica, doctrinele, chiar şi birocraţia colonială şi stilurile coloniale" [12, p. 30]

Pe de altă parte, orientalismul poate fi pus în relaţie cu structurile discursive de tip exotic. Discursul exotic se bazează pe mai multe strategii şi tehnici de scriere. În viziunea comparatistului francez Daniel-Henri Pageaux acesta presupune: 1) fragmentarea spaţiului (pentru a trăi din plin deliciile depărtărilor, palmieri, plaje, colţuri de natură foarte pitoreşti pentru cultura observatoare); 2) teatralizarea, consecinţă a primului fenomen (scene, tablouri care transformă natura şi cultura Celuilalt în spectacole); 3) sexualizarea, care permite dominarea Celuilalt, stabilirea unor relaţii tulburi şi complexe: spațiile haremului, ale plăcerilor artificiale [11, p. 100]. Exotismul este privit de cercetător şi ca o ipostază a orientalismului, şi este întâlnit în unele opere ale scriitorilor americani şi europeni, printre care şi români.

Influența orientului în cultura şi literatura română datează încă din Antichitate, când aveau loc relații diplomatice dintre Imperiul Roman şi Orient. În acest context, literatura populară română, înregistrează un şir de asemănări şi influențe orientale, datorită contactului direct şi indirect al poporului român cu culturile din Orient. Cercetătoarea indiană, Amita Boshe susține că folclorul românesc este „unul din cele mai vechi depozitoare şi mărturii ale acestui străvechi şi comun fond de gândire, care unesc, peste țări şi mări" [1, p. 21], aceste două lumi diferite. Lucrările din literatura populară română au caracteristici şi asemănări cu cele din folclorul orientului, iar influența indiană în literatura română s-a realizat, în mare parte, prin intermediul a trei cărți, pe care cercetătoarea indiană le consideră apropiate caracteristicilor poporului român: patriotismul („Alexandria"), spiritualitatea („Varlaam şi Ioasaf") şi veselia („Sindipa"). Lucian Blaga observă şi el că în cultura/literatura română sunt prezente influențe indiene (motive, mituri, idei filosofice), care s-au intipărit atât de mult în mentalul poporului român, încât „prin asimilarea totală, motivele de proveniență indică au intrat în însăşi ființa noastră, de unde ele nu mai pot fi smulse decât distrugând țesuturi vitale" [2, p. 8]

Perioada veacului al XVII-lea este reprezentată printr-un şir de lucrări /cărți ale cărturarilor români care aduc mărturii atât despre identitatea poporului român, cât şi despre alteritate. Alteritatea în cazul dat era reprezentată nu numai de unele popoare din Europa, dar şi din Asia. În acest sens sunt relevante lucrările marilor cronicari, cum ar fi letopisețele, la care se adaugă în egală măsură şi cronicile timpului şi unele însemnări de călătorie ale unor reprezentanți ca: Nicolae Milescu Spătaru *Jurnal de călătorie în China*, *Descrierea Chinei*, *Cartea Tătarilor* (manuscris în l. greacă) etc. O cercetare imagologică asupra acestei literaturi vechi o efectuează cercetătorul român, imagologul Dan Horia Mazilu în lucrarea *Noi despre Ceilalți. Fals tratat de imagologie* (1999), în care se atestă şi o imagologie a orientului în literatura română veche.

Observăm o influență a culturii orientului şi-n operele lui D. Cantemir, M. Eminescu, M. Sadoveanu, Mateiu Caragiale, Isac Peltz etc. Cunoaştem că Dimitrie Cantemir a fost format ca personalitate în Orient, iar în *Istoria Ieroglifică* persistă o influență indiană. Sadoveanu adoptă modelul filosofului indian, M. Caragiale – simbolul masca şi ritualul, I. Peltz – hedonismul oriental; iar Eminescu – ecourile din Kalidasa, Tagore, dar şi motive şi idei filosofice indiene. Din mărturiile unor compatrioți ai lui Eminescu (Ştefanelli Teodor V., Florantin I.P., Slavici I., Caragiale I. L.) aflăm că marele poet era entuziasmat de orientalismul indian, cunoştea îndeaproape această cultură mai mult prin filiera germană, cunoştea unele noțiuni ale religiei buddhiste, dar a citit şi opere de valoare indiene

Rāmāyaṇam, *Mahābhārata* sau *Śakuntalā.* Fascinat de cultura indiană, Eminescu intenționa de multe ori să părăsească Europa și să plece într-o călătorie în India, deoarece pentru poet însăși religia buddhistă reprezenta „cea mai poetică, mai frumoasă și mai profundă religie din lume" [14, p. 72]. În operele acestor scriitori români, influența e la nivel de idei filosofice, motive literare, mituri, structură poetică etc., însă aceștea nu utilizează imagotipuri despre orientali, nu ne spun cum erau de fapt acești asiatici, ceea ar interesa imagologia.

Un corpus de texte din literatura română pasibil de fructificarea imagologiei Orientului îl alcătuiesc operele (romane, nuvele, note/ îndreptare și jurnale de călătorie) ale lui Mircea Eliade (India, Egipt), General Constantin Găvănescul (India, China, Japonia, Egipt), Gala Galaction (Țara Sfântă, Egipt), Adelina Patrichi (India), Emil Rațiu (India), Vasile Andru (India, Tibet), Ana Hogaș și Ionuț Florea (Africa), Mihai Barbu (Mongolia), Octavian Segărceanu (India), Marius Chivu (Himalai), Marina Almașan (Japonia), Cătălin Vrabie (India) etc. Constatăm că, până la Eliade, puțini scriitori/ cărturari români (Gala Galaction, General C. Găvănescul) au propus în operele lor o imagine a popoarelor din orient, excepție făcând reprezentanții literaturii umaniste din sec. al XVII-lea.

Mircea Eliade a fost interesat de Orientalism, încă din anii 1924-1925, cu patru ani înainte de a întreprinde o călătorie în aceste teritorii, când a publicat câteva articole pe această temă. După cum observă unii cercetători, Eliade nu le abordează din punct de vedere imagologic sau mentalitar. Savantul propune însă un material vast pentru a fi analizat în cadrul unor discipline, printre care și imagologia. În timp ce se pregătea pentru teza de licență (mai 1928) la Biblioteca Universității din Roma, Eliade răsfoiește întâmplător o carte de filosofie, intitulată *Istoria filosofiei indiene* a lui Surendranath Dasgupta. Citind prefața, prozatorul român află de mărinimia Maharahahului din Kassimbazar (Manindra Chandra Nandy de Kassimbazar), care l-a ajutat pe filosoful indian în publicarea cărții, așa cum a procedat și în cazul altor cercetători care aduceau un progres culturii și educației indiene. Mircea Handoca susține că tocmai în acel moment Eliade a avut o revelație și o idee de a pleca în India și de a învăța filosofia acestei țări. Primind răspuns afirmativ atât de la filozof, cât și de la maharajah, având unelele probleme pentru obținerea vizei, la 22 noiembrie aceluiași an, pleacă din Gara de Nord spre Constanța, iar de acolo, cu un vapor românesc, navighează spre o lume nouă, necunoscută. [9, p. 54]

Eliade întreprinde această călătorie pentru a studia sanscrita și filozofia, o temă de cercetare pentru doctorat sub îndrumarea conducătorului Surendranath Dasgupta. Odată ajuns pe un tărâm necunoscut, Eliade vizitează orașe, ashram-uri (mănăstiri), temple, traversează imensa junglă a acestui subcontinent, care și-a lăsat o amprentă adâncă în opera sa. Această călătorie în Orient și-a găsit expresie și proiecții în diferite cărți ale sale, de la beletristica de valoare reprezentată de romanele: *Maitreyi* (1933), *Lumina ce se stinge* (1928), *Isabel și apele diavolului* (1930); nuvele: *Secretul doctorului Honingberger* (1940) și *Nopți la Serampore* (1940); trece la jurnale și note de călătorie: *Șantier. Roman indirect* (1935); *India* (1936), dar și reportajele din *Biblioteca Maharajahului* (1991). Textele sale imagotipice au și o valoare documentară, deoarece descrie epocile respective la nivel istoric, politic, antropologic, social, imagologic și cultural, la care se adaugă, în egală măsură, inserțiile cu informații din viața personală a autorului.

Operele lui Eliade care descriu Orientul sunt în mare parte biografice, cuprinzând o perioadă în jur de trei ani (de pe 20/22 noiembrie 1928 – până în 9/10 decembrie 1931). În romanul *Maitreyi* (1933), acțiunea are loc în perioada anului 1930, în care este prezentată experiența personală a autorului locuind într-o familie de hinduși. În *Isabel și apele diavolului* (1930), apar câteva personaje din mediul indian, impresiile de călătorie ale lui Eliade din Port Said și de pe vaporul „Hakone Maru". Subiectul romanului la prima vedere pare simplu, personajul principal, un doctor pleacă din țara sa de la miazănoapte în India pentru a-și continua cercetările. În roman nu apare România ca țara de origine a doctorului,

însă descrierile biografice din roman demonstrează originea română a naratorului. Personajul se trăgea dintr-o familie de răzeşi de pe malul Argeşului şi se îmbarcase spre India dintr-un port de la Marea Neagră, ca mai apoi să evolueze într-un mediu colonial indian.

Şantier. Roman indirect (1935) reprezintă un jurnal intim al autorului, reflecţiile sale sunt preluate din timpul aflării acestuia pe teritoriul indian. Acesta reprezintă o autoficţiune, cu acelaşi subiect simplu, în care un tânăr din Europa vine pe un alt continent, cu o altă cultură, se stabileşte la pensiunea doamnei Perris (în jurnal doamna P.) şi trece printr-un şir de experienţe. Jurnalul cuprinde perioada aflării sale în India între anii 1928-1931 şi include amintirile şi reflecţiile din trei *caiete* personale (Caietul I, Caietul II, Caietul III), dar şi „*Intermezzo. Fragmente din revoluţia civilă*" din aprilie-mai 1930. Cartea acoperă aproape integral şederea autorului român pe acest teritoriu necunoscut.

India (1936) este o carte confesivă ce cuprinde o serie de fragmente despre această ţară din Orient. Însuşi autorul o califică nu ca un jurnal de călătorie, dar nici ca un volum de amintiri, ci se pare că ceva între aceste două: „o carte unitară asupra Indiei" [5, p. 9]. Naraţiunea începe în oraşul Ceylon şi se încheie cu discuţia dintre narator şi Rabindranath Tagore, un mare poet al Indiei. E greu de relatat diegeza acestei aventuri, deoarece predomină un stil al naraţiunii precipitat şi încărcat cu nuanţe şi descrieri exotice. Însă cartea surprinde un miracol al unei lumi necunoscute pentru Occident şi reprezintă, după cum susţine Eugen Simion, un jurnal de voiaj şi o carte de impresii asupra unei culturi pe care o descoperă cu uimire. În carte apar diverse descrieri ale micilor călătorii pe subcontinentul indian, desfăşurate de autorul român printre perioada studiilor din India. Aceste călătorii în diverse oraşe, aşramuri sunt analizate de Liviu Bordaş, care le confruntă cu realitatea, propunând o cronologie a acestora: drumul de la Colombo la Mandras (decembrie 1928), drumul spre Rajputana cu opriri pe la Allahabad (ianuarie-februarie 1930), aventura din Himalaya răsăriteană (mai-iunie 1929), popasul de la Swarga-Ashram, drumul de la Delhi la Rishikesh, excursia la frontiera Afganistanului, prin Kapurthala – Amristar, şi popasul de întoarcere la Benares (septembrie 1930 – ianuarie 1931). Printre aceastea putem menţiona şi opririle prin Faridpur (aprilie 1929) şi Sahibganj (martie 1931), iar la final Shantiniketan (februarie-martie 1930) şi trei momente diferite din Calcutta (octombrie 1929, februarie 1930, aprilie 1930) [3, p. 10].

Biblioteca Maharajahului cuprinde paginile unui „fals jurnal de bord" (la Alexandria, Cairo, Piramidele, în Port-Said, Canalul de Suez, pe Marea Roşie, pe Oceanul Indian); unde înserează gândurile şi reflecţiile despre tot ce întâlneşte în cale: de la oameni, naţiuni, până la descrierea de peisaje ale naturii, casele, piramidele etc. Partea a doua intitulată *Reportagii* reprezintă nişte articole de ziar, preluate din jurnalul călătoriei lui Mircea Eliade în India (1929-1930), însă ele nu au fost incluse de autor în cartea dată (*India*), dar au fost publicate în ziare şi reviste (de exemplu: „*Cuvântul*", an V [1929]) şi adunate de M. Handoca în volumul *Biblioteca Maharajahului* (Editura pentru turism, 1991). Iar partea a treia cuprinde *Viaţa neverosimilă şi foarte utilă a maharajahului de Kassimbazar*, unde descrie viaţa savanţilor şi miliardarilor, sistemul de învăţământ din India.

În nuvela *Nopţi la Serampore* (1940) sunt descrise micile recreări ale naratorului, desfăşurate în zilele de odihnă în afara Calcuttei, împreună cu doi prieteni ai săi, rusul Bogdanof şi olandezul Van Manen. Nuvela este relevantă în sensul că propune un material pentru completarea exotismului naturii, dar şi al religiei. Despre exotismul religiei /ocultismul asiatic, de asemenea sunt relevante şi nuvela *Secretul doctorului Honingberger* (1940) şi romanul *Lumina ce se stinge* (1928).

Natura este o subtemă în operele eliadiene care însoţeşte orice descriere fie că e a oraşului, drumurilor, câmpurilor, pădurilor sau parcurilor din India. Venind dintr-o ţară frumoasă din Europa, unde natura face parte din viaţa omului, naratorul este entuziasmat să descrie mai cu seamă acest aspect. Cititorului occidental i se înfăţişează de fiecare dată un

tablou viu și feeric. Descrierile naratorului induc ideea că natura de pe acest pământ necunoscut pare a fi atinsă de divin. Acest colț de pământ necivilizat propune oricărui străin: „două tentații: cerul și parfumul prea-plinului vegetal. Două izvoare de revelații, tristeți și cele mai nemărturisite bucurii: izvoare vii, ce-ți adapă nu mintea, nici sufletul, ci însăși viața ta organică, sângele și răsuflarea ta; care îți dăruiesc pentru întâia oară bucuria de a trăi, de a fi viu, de a te mișca și respira liber, fără griji, fără reguli, fără restricții" [5, p. 15-16].

Aceste descrieri, excesiv estetice a peisajelor, a tablourilor de natură par foarte pitorești pentru român, chiar și pentru occidental. Eliade hiperbolizează, transpune în imagini expresive exotismul ținutului Celuilalt: „parfumul prea-plinului vegetal", „atâtea descoperiri […] atâtea impulsuri", „ești un prizonier al junglei; te-a otrăvit mireasma ei tare, te-au fermecat ochii ei de flori, te-au răscolit brațele ei, șerpii vii, liane", „eram fermecat de magia aceasta a ritmului veșnic" etc.

Îmbinând elementul real cu cel fantastic, naratorul român reprezintă India drept „țara balaurului fermecat" [5, p. 130]. Îl impresionează imensitatea acesteia, dar conștientizează pericolele la care ar putea fi pus orice occidental, care vizitează acest loc. Într-un alt context, naratorul reflectă „pământul înveninat al Indiei" [8, p. 16], plin de lipitori și șerpi la tot pasul: „parcă s-ar deștepta șerpi fermecați, parcă ar tresări păuni nevăzuți. Cine știe câte taine nu se ascund la dreapta și la stânga drumului nostru. Căci, iată, șopârle cu gușă inelată și coamă de balaur sar de pe ramuri, ne cad pe umeri, se răsucesc ca vevericele și sar iarăși, cu zgomot inert, înfricoșător, pe șoseaua brumată." [4, p. 126]. Fie în singurătatea pădurii, fie pe șoseaua nebătută de nimeni, naratorul observă: „aceeași vrajă a Indiei necunoscute și hulite; vraja vieții ei sălbatice și tari, dumnezeiască în nepăsarea și bucuria ei, bucurie stridentă în creație și în joc, bucurie senină în moarte" [4, p. 127]. Chiar și-n vis, jungla Indiei este terifiantă pentru orice alb, mai ales în miezul nopții, când se face auzită „răsuflând în frunze și târându-se în șerpi".

Eliade transpune exotismul în imaginile vizuale, auditive și ofactive care ar sensibiliza pe orice cititor occidental. Primul oraș întâlnit pe subcontinentul indian a fost Orașul *Ceylon*, descris în culori nuanțate. Odată pășind în acest oraș, este întâmpinat de un vânt cald și parfumat de plajă, o lume nouă/ necunoscută: „o boare încărcată de mireasma tulpinilor trosnind de sevă, a florilor necunoscute, a tuturor minunilor vegetale pe care le ghicești crescând în întunerecul de pe coastă. […] Cerul parcă se coboară și stelele ard mai viu în acest văzduh intoxicat de parfumuri tari și răscolitoare. […] Mireasma junglei plutește zeci de kilometri dincolo de țărmurile calde, pe deasupra apelor. E o mireasmă ce te turbură, te amețește, pe care nu știi cu ce s-o identifici, nu știi unde s-o cauți, care te izbește neîncetat în plină față, ca un vânt înfierbântat și mângâietor. E un parfum nemaiîntâlnit, care te va urmări tot timpul în Ceylon; și cu cât te vei adânci în junglă, cu atât îl vei simți mai imaculat și mai halucinant" [5, p. 15]. Imaginea olfactivă pe care naratorul o crează în descrierea tuturor oraselor și parcurilor din India îl reprezintă pozitiv pe străin. Indiferent unde te-ai afla în India – pe stradă, în casă, în templu – te însoțește acel parfum pătrunzător al naturii sălbatice.

Orientul, cu toate frumusețile lui pitorești și colorate, cu al său peisaj bogat și pestriț reprezinta pentru român cel mai frumos loc pe pământ. Natura Indiei sălbatice îl încântă cu zvonurile ei ciudate, cu zgomotele ei seci, cu alunecări de pe trunchiuri, răsuciri de liane, comparând-o la un moment dat cu „o grădină botanică rău îngrijită" [5, p. 82]. Așternutul ei vegetal s-a întipărit adânc în mintea occidentalului: „n-am uitat nici histeria jackalilor, nici incertitudinea sunetelor din junglă – acea înviere fantastică, inimaginabilă a spiritului vegetației, care zâmbește și se amuză, infirmând superstiția statică. Dar pentru un creier căutător de nuanțe – minime, grotești, pasagere – spasmul frunzișului din vârful palmierilor gemeni e o comoară." [5, p.163].

Occidentalul era uluit de tot ceea ce-i oferea natura Orientului, de arborii cei mari de eucalipt, care cresc prin pădure, sau de tristețea vilelor ruinate, care au un farmec aparte:

„nicăieri ruinele nu sunt mai melancolice ca în India, […] căci le înfioară o viață nouă, mai dulce și mai muzicală, a ierburilor, a lianelor, a șerpilor și licuricilor" [8, p. 14]. Un parnasianism, în care se împletește plasticitatea cu rafinamentul stilistic, delicatețea asocierilor vizuale cu cele senzuale, caracterizează peisajul Indiei la Eliade: „călcăm toți în neștire, amețiți de fumegarea aceea nevăzută de miresme care ne învăluia tot mai puternic cu cât ne înfundam în pădurea de cocotieri" [8, p. 23].

Imaginea pădurii pline de viață și vietăți, care pare că n-are nici început, dar nici margini, persistă în descrierile lui Eliade. Acest pastel al pădurii este rezultatul unui pasionat de tot ceea ce-i oferea Orientul. Ansamblul estetic al pădurii orientale stă tot sub semnul exotismului celuilalt: „reptile cu frunza lată, liane târâtoare care-și au rădăcinile în mal și lujerele în codru, frânghii umede, vii, senzitive, care se tânguiesc călcate și izbucnesc de sub picior asemenea omizilor. Arareori vedeam soarele în valurile acelea verde-întunecat; îl zăream la răstimpuri în vârf de arbore necunoscut, prin săpături de cer albastru, zeu incandescent și plutitor în zarea înșelăciunilor. Poteca șerpuia dezordonat, acum printre bolovanii unui pârâu secat, acum pe sub trunchiuri căzute, uriași în giulgiu verde. Moartea vegetală nu lăsa impresia aceea deprimantă a toamnei sau crepusculului – ci era un dar al prea plinului vieții, o bucurie a materiei ce se schimbă, palingeneză și sacrificiu; dans" [5, p. 125]; „Bambusul își înalță tulpinile zvelte, cu frunze dințate adulmecând vântul. Iarba ajunge buruiană cu frunza lată. Buchetele de palmieri ajung pădure. Banani pitici își îngroașă trunchiurile. Lianele atârnă pretutindeni, veștede sau înflorite, crude sau zdravene ca șerpii sau ca fluturii, străpungând pământul sau săltând către soare. Arbuști necunoscuți răsar printre ramurile unui soi de eucalipt nemirositor, cu frunza întunecată" [7, p. 201].

India îi oferă naratorului occidental un spectacol fără margini. De exemplu, un trib de maimuțe cenușii care trăiau în spatele colibei unui *swami* își demonstra talentul actoricesc, atunci când acest swami scotea din coliba sa diferite piei de leopard/ jaguar și le așeza pe trunchiuri. Întregul trib era cuprins de panică: „chiuie, țipă și se înalță vertiginos către vârful de pomi, sărind din ramură în ramură cu un zgomot înfricoșat de frunze biciuite, sau încolăcindu-și cozile de craci și oscilând ca un pendul între liane" [5, p. 128]. Naratorul remarcă amestecul ciudat dintre sălbăticismul și talentul acestor maimuțe: „spectacolul mă interesa cu atât mai mult cu cât mă simțeam suspectat din vârful pomilor, și la orice moment puteam fi lovit cu fructe sau ramuri de către șeful tribului, un mascul cu ochii întărâtați și cel din urmă din retragere" [5, p. 128]. O altă scenă intraductibilă, așa cum se arăta, de altfel, întreaga viață a junglei, este aceea în care o cobră gigantică își fixase privirile de oțel asupra unui porumbel dintr-un arbore vecin. Pasărea a strigat prin chemarea aceea de noapte, dar n-a putut zbura. Cobra își scurgea fascinarea prin aceeași privire de duh teluric, așteptând. Prietenul naratorului, după ce i-a descoperit acestuia drama cotidiană a junglei, a împușcat cobra. Atunci amândoi s-au apropiat de porumbelul sălbatic, era mort și el, probabil, de spaimă: „nu văzusem până acum o cobră neagră, cea mai terifiantă reptilă, care ucide, după spusa indienilor, în două minute" [5, p.132]. Pe autorul însuși, acest teritoriu necunoscut l-a pus de nenumărate ori în situații de pericol de moarte, provocat de șerpii care apăreau din neude în calea occidentalului, sau lipitori etc.

Exotismul naturii indiene este reprezentat și de lumea acvatică, râurile, lacurile, cărora naratorul român le dă însuflețire. Râul care apare descris cel mai mult în scrierile lui Eliade este Gangele, care este la fel ca și Oltul „vechi bătrânul" a lui Goga, un martor ocular a tot ce reprezintă India. Râul realizează legătura subtilă și armonioasă a omului oriental cu natura, care îi asigură echilibrul interior. El face parte din viața indienilor și participă la toate activitățile acestora, legate de cele trei momente principale ale existenței: viață, nuntă, moarte. Din imaginile pe care le propune naratorul asupra acestui „insuflețit", subînțelegem ideea că indiferent de faptul că acest râu este de nenumărate ori plin de sânge, tulburat mai tot timpul de cerșetori, bolnavi și leproșii, oricum Gangele: „se rostogolește albastru printre

stânci, un albastru neobișnuit de viu" [5, p. 127]. Natura e feerică în jurul lui, de parcă se pogoară de fiecare dată un Duh sfânt: „nisipul arde, șopârle se risipesc la zvonul pașilor, și Gangele curge înspumat pe chei. Jungla crește magnifică, pe ambele maluri. Miresmele ard din colțuri nevăzute." [5, p. 129]. Râul acesta are o însemnătate sacră pentru indieni, deoarece le tămăduiește sufletele, îi vindecă de nenumărate boli, îi binecuvântează ca o mamă („Mama Gange"), transportă sufletele răposaților într-o lume mai bună.

Cât privește lacurile Indiei, în special cele din Calcutta, acestea aveau un farmec aparte. Lacurile erau probabil singurul lucru artificial în acest oraș: „aveau o liniște de aquarium și, în timpul nopții, păreau înghețate sub boarea brățării de globuri electrice. Parcul mi se părea nesfârșit, deși știam bine că e îngrădit, pe de o parte de linia ferată, iar de cealaltă de șosea și de mahalale. Îmi plăcea să rătăcesc pe alei și să cobor pe marginea apei, unde arbori mai tineri, răsădiți după terminarea lucrărilor, creșteau în voie, cu o perfectă individualitate, ghicind parcă jungla care fusese odinioară pe acolo și străduindu-se să recâștige acea libertate pierdută" [6, p.115]. Lacul din preajma bungaloului lui Budge, la care naratorul român mergea deseori în nopțile de weekend, îi părea vrăjit: „lac fermecat, atât era de profundă tăcerea și de tainic văzduhul" [8, p. 15]. Chiar și rusul Bogdanof era fermecat de frumusețea care predomina în jurul lacului, exclamând la un moment dat: „frumusețea asta e prea cumplită ca să nu fie vinovată. Omul n-are dreptul să cunoască asemenea minune decât în paradis. Pe pământ, orice frumusețe de acest fel e o ispită diavolească. Mai ales pe pământul Indiei" [8, p. 23].

Scenele cu grădinile și parcurile Indiei sunt din abundență în descrierile occidentalului. Unele din ele sunt specifice locului, altele sunt imitații după stilul colonial britanic. În India, grădinile reprezintă un loc de reculegere, de trândăvie și de întâlnire între bărbați. Grădina „Victoria Park" e celebră prin arbori de scorțișoară, cu flori minunate, galben-albe, pe care copii o culeg în coșuri de bambus și o depun pe treptele pagodelor. Parfumul acestor flori fermecă pe orice vizitator, mai ales pe acei veniți de departe. Parcul este mic și ticsit de plante agățătoare, iar printre ramuri se foiesc nemuritoarele viețuitoare ale Indiei. Peste tot mișună fluturi galbeni și sângerii, iar băncile izolate în iarbă sunt prielnice lecturilor și începuturilor idilice. În viziunea occidentalului, acest parc vrăjește cu desăvârșire pe oricine care îi calcă teritoriul.

Parcul ce înconjoară „Casa de găzduire", zidită de unchiul lui Tagore, reprezintă o frumusețe aparte. Aici fiecare călător găsește adăpost gratuit, indiferent de ce națiune și religie este, doar să respecte o condiție strictă, să nu mănânce nici să aducă carne. Acest parc este alcătuit din: „Salcâmi uriași, alături de arbori ***mango*** și svelți cocotieri […] Alături un arbore colosal, cu ramurile joase și împletite ca o umbrelă birmană – cu flori albe, miresmate, căzând parcă artificial" [5, p.148]. Acesta reprezintă locul unde medita unchiul lui Tagore, prietenul naratorului, înainte de ivirea zorilor și de apusul soarelui, un loc straniu: „s-ar spune că toate gândurile bune și senine, toate beatitudinile meditațiilor lui de sfânt s-au statornicit prin preajma ramurilor și florilor. Te descoperi, deodată, acolo, fericit și bun – și aproape ți-e ciudă că a trebuit să-ți pierzi atâția ani în cercetări și zbucium ca să înțelegi cât de simplu și de firesc e să fii fericit." [5, p.148]. După „Casa de găzduire": „parcul își pierde solemnitatea, arborii se apropie și se înlănțuiesc, iarba și florile năpădesc peste tot – pe treptele de piatră, pe terase, prin ungherele odăilor. […] E atâta verdeață, și liniștea parcului e atât de mare, încât descoperi casă după casă, surprins că pot fi atât de multe locuințe în acest loc tăcut. Intri în case emoționat și simplu, ca într-un templu" [5, p.148 -149]. După ce vizitează vreun loc deosebit, „te întorci între oameni cu un nemărturisit sentiment că ai asistat la o minune, la o monstruozitate sau la o sfințenie, ceva excepțional și irațional, pe care nu ești în stare nici să-l judeci, nici să-l imiți" [5, p. 18].

Fauna Orientului e inefabilă și exotică. Păunii din junglă „te întâmpină din gară cu frumusețea lor sacră, albastră, mândră. În parc se numără cu sutele, pe toate crenelurile, prin

toate boschetele, pe pajişte, peste tot" [5, p. 59]. Vieţuitoarele sunt prezente peste tot în India, în cadrul sălbatic, dar şi al civiizaţiei din oraşul Madras: „în odaia mea, locuiesc două vrăbii, o şopârlă cu coama crestată şi câţiva păianjeni enormi, care se sperie întotdeauna când aprind lampa" [4, p. 106].

Eliade descrie şi natura Afganistanului, Pakistanului sau a tărâmului african. Este interesat de tot ce e diferit şi necunoscut occidentalului: deşertul, munţii din Kabul sau grădinile din Pakistan. Deşertul îl prezintă: „roşcat, sinuos, iluzoriu, cu dune line, pe alocuri sfâşiat de iarbă crescută la umbra palmierilor". Munţii din Kabul sunt „incomparabili de frumoşi, de austeri, de impresionanţi din jurul trecătoarei Khyber" [5, p. 143]. Egiptul îl vede din vagonul trenului care îl poartă pe marginea plantaţiilor, datorate omului, şi pe lângă nisipuri: „cuiburi de viaţă se ghicesc în vilele împrejmuite cu cactuşi mari, decorate, cu falduri de plante agăţătoare, cu alei, printre rondurile înflorite, cu terase arabe. La câţiva paşi – pustiul, revărsând acea seducţie stranie, amestec turburător de voluptate şi chemarea morţii, îndemn la existenţă crudă şi vastă, alături de o copleşitoare ispită către risipire şi contemplaţie." [5, p.184]. O altă scenă surprinde miraculos momentul din Cairo, când ziua se împleteşte cu noaptea. Peisajul crepusculuilui pare total diferit de apusul occidental: „amurgul a durat câteva clipe. Seara gălbuie învăluie decorul. În zare stăruie încă o dungă sângerie. Apoi, luminile se despart, se irosesc, se adună din nou, schimbate, noi, ca privite prin lentile colorate. Totul se petrece ciudat ca într-un miraj. Apele sunt de o albăstruire blândă, feminină. Fiecare asin s-ar spune că poartă un sfânt. […] Recunosc, înciudat şi iritat, că ochii descopăr tot mai multe farmece acelor forme pe care le admirăm, până dăunăzi, numai plastic" [5, p.179-180].

Printre ceilalţi scriitorii români preocupaţi să descopere lumea necunoscută a Orientului, Mircea Eliade prezintă o figură aparte. Literatura sa despre această parte a lumii constituie un material perfect pentru alcătuirea unei imagologii cu imagotipuri expresive de rezonanţă în literatura română. De departe, cea mai consistentă ofertă a lui Mircea Eliade este cea în materie de imagini care valorizează exotismul naturii Indiei, Afganistanului, Pakistanului sau al tărâmului african.

BIBLIOGRAPHY

1. Bhose, Amita. *India în conştiinţa poporului român*. În: Eminescu şi India. Bucureşti: Cununi de stele, 2011, 200 p., pp. 19-25
2. Blaga, Lucian. *Mahatma Gandhi, cum l-am cunoscut*. În: Saeculum, mai-iunie, 1943
3. Bordaş, Liviu. *Lumea neştiută a Indiei lui Eliade*. În: India. Şantier. Bucureşti: Cartex 2000, 2019, pp. 5-72
4. Eliade, Mircea. *India. Şantier*. Bucureşti: Cartex 2000, 2019, 494 p.
5. Eliade, Mircea. *India. Biblioteca Maharajahului. Şantier*. Bucureşti: Humanitas, 2008, 445p
6. Eliade, Mircea. *Maitreyi*. Chişinău: Pro Libra, 2016, 192 p.
7. Eliade, Mircea. *Reportagii*. În: India. Biblioteca Maharajahului. Şantier. Bucureşti: Humanitas, 2008, 445 p., pp. 198-236
8. Eliade, Mircea. *Nopţi la Serampore. Secretul doctorului Honigberger. Biblioteca Maharajahului*. Muşătesti: Tana, 2017, 160 p.
9. Handoca, Mircea. *Mircea Eliade. Un uriaş peste timp*. Bucureşti: Orizonturi, 2008, 276 p.

10. Lovinescu, Monica. *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ștefan Lupașcu și Grigore Cugler*. București: Cartea Românească, 1992, 186 p.

11. Pageaux, D. H. *Literatura generală şi comparată*.București: Polirom, 2000, 230 p.

12. Said, Edward. *Orientalism*. București: Art, 2018, 504 p.

13. Simion, Eugen. *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*. București: Univers Enciclopedic Gold, 2016, 486 p.

14. Ștefanelli, Teodor V. *Amintiri despre Eminescu*. București: Institutul de arte grafice, 1914, ***apud***Bhose, Amita, *Eminescu și India*. București: Cununi de stele, 2011, 200 p.

THE PHENOMENON OF THE RELATIONSHIP OF FOLKLORE WITH WRITTEN LITERATURE

Mariana Cocieru
Scientific researcher, PhD, Institute of Romanian Philology "Bogdan Petriceicu-Hasdeu", Ministry of Education, Culture and Research of the Republic of Moldova

Abstract: The forms of relation of the popular creation with the written literature presuppose both an assimilation of the folklore by the literature, and conversely, of the literature by the folklore. We focused our research only on the first perspective, inventorying the historical course of the research of the folklore-literature connection. The actuality of the topic is demonstrated by its interdisciplinary character (folklore-literature), by relating folklore to the literary process, belonging to both the science that studies popular culture and the theory of literature, which required a demanding revision to establish new directions of investigation. Analyzing diachronically the process of theorizing this mutual conditioning (collective creation-individual creation), we discovered a considerable numerical gap of theoretical substantiation between the works aiming at the positions of the science of literature and those of folklore. Much more complex and profound is the scientific-literary aspect; as for the folkloristic one, it still needs a theoretical consolidation and systematization. In accordance with current orientations of folklore research, the present study tends to contribute to the reconsideration of several aspects of the subject under discussion.

Keywords: Folklore, literature, folklorism, mitologism, ethnofolkloric constituents, relations

Cultura națională, ca bun al spiritualității unui popor, cuprinde în aria ei semantică atât literatura orală, cât și cea scrisă. Ambele sunt părți componente ale unui sistem organic, raportul dintre ele fiind relevat de numeroase studii științifice literare și folcloristice. În această ordine de idei, George Muntean subliniază faptul că folclorul a constituit „o prezență permanentă în literatura cultă și în celelalte arte", un element viabil printre „substraturile lor perpetue, o albie în care multe au curs neîncetat"[1]. Convins de forța catalitică a creației populare ca bază esențială în dezvoltarea literaturii, Garabet Ibrăileanu menționa adevărul incontestabil: „Poezia cultă este evoluția poeziei populare"[2], iar „«materialul folcloric» n-a alcătuit numai o sursă inspiratoare a motivelor poeziei contemporane, ci – într-o însemnată măsură – a contribuit la cristalizarea formei poetice însăși"[3]. Analiza interacțiunii dintre cele două componente a provocat și conștientizarea specificității fiecărui constituent al sistemului, viabil din perspectiva estetismului critic, insistând asupra „naturaleței și spontaneității poeziei folclorice și artificialității celei scrise"[4]. În plan hermeneutic, cercetătorii respectivei interacțiuni sesizează „sinteza creatoare" a fondului cu forma, ca elemente indispensabile într-o operă artistică, și descoperă aceste „zăcăminte folclorice" pe care scriitorul-creator,

[1] Muntean George. *Interpretări și repere*. Iași: Junimea, 1982, p. 5.
[2] Ibrăileanu Garabet. *Note și impresii*. Iași: Viața românească, 1920, p. 74.
[3] Dima Alexandru. *Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană*. București: Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1936, p. 6.
[4] Ibrăileanu Garabet. *Note și impresii*. Iași: Viața românească, 1920, p. 74.

„conștient sau inconștient”[5], le valorifică în lucrările sale.

Interacțiunea dintre *constituentele etnofolclorice* și literatură a devenit un obiect de cercetare atât al folcloristicii, cât și al criticii și teoriei literare. E cert că studiile întreprinse diferă nu numai prin maniera individuală a fiecărui cercetător de a soluționa dilemele exegetice, ci și prin prisma cărei științe este inițiată investigația.

Investigarea aspectelor teoretice și metodologice ale folcloristicii e firesc să se efectueze în strânsă corelare cu celelalte discipline, identificându-se reperele comune. După cum un fapt folcloric nu poate fi îndepărtat de „creația profesională, de literatură, de muzică, de coregrafie, [...] tot așa folcloristica nu poate fi izolată de istorie, de lingvistică, de etnografie, de sociologie, de toate științele care [...] cercetează viața socială, cultura și creația populară”[6]. Exegetul M. Pop propune drept model de analiză științifică a creației populare orale studiile etnologului Ovid Densusianu despre caracterul interdisciplinar al folcloristicii, în care descoperă importante repere cu privire la poetica și stilistica literaturii populare: „rolul literaturii orale românești înaintea apariției literaturii scrise și prețioase considerații teoretice în legătură cu conținutul și forma operelor literare, cu valorile expresive pe care limba noastră le oferă poeziei, cu unele elemente ale arsenalului de mijloace artistice de realizare a poeziei populare”[7], subliniind astfel contribuția poeziei populare la realizarea poeziei moderne.

În mod pregnant se impune și viziunea exegetului Ion T. Alexandru asupra identificării și cercetării „izvoarelor”, „surselor” poeziei române contemporane din punctul de vedere al unei „utile” metodologii interdisciplinare – dubla perspectivă: pe de o parte, „a «rădăcinilor» folclorice și mitice ale poeziei culte – deci a folcloristicii și etnologiei ca discipline ale culturii populare” și, pe de altă parte, „aceea a criticii și istoriei literare definite în sens științific superior, călinescian, ca știință inefabilă și sinteză epică”[8]. În aceeași ordine de idei, și cercetătorul S. G. Lazutin, în articolul *Interacțiunea dintre literatură și folclor: aspecte și metode de cercetare*, consemnează faptul că segmentul ce vizează relația folclorico-literară este interdisciplinar, de studiul acestuia ocupându-se atât știința literaturii, cât și folcloristica. E necesar ca științele respective să-și conștientizeze problemele specifice și metodele de cercetare.

Parcursul istoric al cercetării conexiunii folclor-literatură

Studiind diacronic procesul investigării acestei condiționări reciproce, am descoperit un decalaj considerabil numeric de fundamentare teoretică între lucrările ce vizează pozițiile științei literaturii și cele ale folcloristicii. Mult mai complex și profund este întemeiat aspectul științifico-literar; cât privește cel folcloristic, acesta încă necesită o consolidare și sistematizare teoretică. În primele decenii ale secolului al XX-lea în studiile la temă nu este abordat nici unul din aspectele prezentate (științifico-literar sau folcloristic), materialul folcloric preluat (motive și imagini) este doar consemnat, în așa fel cercetătorii argumentau faptul că un scriitor sau altul a folosit în opera sa folclorul[9]. Începând cu anii ’30, subiectul investigat cunoaște un interes sporit din partea specialiștilor. Pornind de la lucrările cercetătorului I. M. Sokolov, care remarca aspectul științifico-literar, menționând că folcloristica de fapt e parte componentă a științei literaturii[10], exegetul N. P. Andreev, în anul

---

[5] Dima Alexandru. *Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană*. București: Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1936, p. 7.

[6] Pop Mihai. *Folclor românesc: teorie și metodă*. Vol. I. București: Grai și suflet – cultura națională, 1998, p. 49.

[7] Idem, p. 85.

[8] Alexandru Ion T. *Relația poezie română „cultă” – folclor în contemporaneitate*. În: *Imagini și permanențe în etnologia românească*. Chișinău: Știința, 1992, p. 32.

[9] Лазутин С. Г. *Взаимодействие литературы и фольклора: аспекты и методы изучения*. În: *Фольклор в современном мире: аспекты и пути исследования*. Москва: Наука, 1991, p. 103-112.

[10] Трыкова О. Ю. *О классификации способов взаимодействия русской литературы XX в. с фольклором (по материалам, собранным студентами Ярославского педагогического университета)*. În:

1936, într-un articol dedicat folclorului în lirica scriitorului rus N. A. Necrasov, stabileşte elementele fundamentale diferenţiative ale studierii interdependenţei folclorului şi a literaturii profesioniste, subliniind necesitatea studierii teoretice mai profunde a influenţei creaţiei populare asupra operei literare[11].

Timp de câteva decenii au existat controverse metodologice între poziţiile cercetătorilor ruşi: L. I. Emelianov şi P. S. Vâhodţev. Emelianov considera că folclorul nu e un indice de determinare a identităţii naţionale a unui scriitor, iar „problema influenţei folclorului asupra literaturii e doar de ordin teoretic", fiindcă „doar acei scriitori merită atenţie, al căror recurs la elementele folclorice se deosebeşte, într-o oarecare măsură, printr-o specificitate proeminentă, pentru care folclorul nu este doar o tradiţie artistică, dar şi o tradiţie creatoare, specială"[12], şi deoarece „folclorul e o tradiţie" pentru literatura cultă, „el urmează să fie studiat ca tradiţie, dar nu ca mărturie a calităţilor deosebite ale literaturii"[13]. În felul acesta exegetul îl învinuia pe P. S. Vâhodţev că identifica *folclorismul* cu identitatea naţională. Drept răspuns la acuzaţiile înaintate, cercetătorul vizat găsea puncte slabe şi în afirmaţiile lui Emelianov: „Temându-se de «fetişarea» folclorului pe lângă «oricare alt fapt de cultură», criticul încearcă să demonstreze că folclorul este «doar un izvor de cunoaştere estetică». Dar în acest caz, concluzionează Vâhodţev, problema folclorismului se dizolvă printre celelalte probleme şi se reduce, practic, la zero"[14]. Vom putea observa ceva mai târziu că viziunea lui Emelianov asupra creaţiei populare orale se regăseşte într-o serie de studii teoretice semnate de Ovidiu Densusianu, Dumitru Caracostea, Adrian Fochi, Gheorghe Vrabie, Mihai Pop, Victor Gaţac, Uzdiat Dalgat ş. a.

Începând cu anii '70 ai secolului trecut, interacţiunea dintre folclor şi *literatura de autor* ajunge a fi în centrul problemelor teoretice investigate de folcloristică, deoarece, spre deosebire de studiile critice şi teoretice, studiile folcloriştilor relevă o bună cunoaştere a constituentelor de patrimoniu cultural intangibil, iar aspectul folcloristic al cercetărilor se îmbină cu cel literar. De asemenea, în aceste lucrări folclorul şi literatura scrisă nu sunt percepute ca forme de artă diametral opuse (accepţie valabilă, mai ales, pentru cercetătorii substratului folcloric al literaturii vechi)[15], dar ca forme ce se apropie tipologic şi structural, fiind considerate manifestări ale unui fel de „bilingvism" al tradiţiei culturale naţionale. Accentuându-se caracterul dificil, uneori chiar complicat al acestor relaţii, se ajunge la ideea că „în unele cazuri, tradiţia folclorică, într-un anumit sens, este mai productivă în literatură decât în folclor"[16]. Se schimbă şi abordările metodologice ale problemei, tehnicile şi metodele utilizate de folclorişti sunt aplicate în studiul literaturii, iar metodele teoriei literaturii – în domeniul folclorului. Astfel, pentru înţelegerea specificului relaţiei dintre folclor şi literatura scrisă în domeniul poetic, se impune o concepţie recunoscută deja ştiinţific, potrivit căreia cele două domenii reprezintă elemente ale unui metasistem – literatura sau creaţia artistică („художественная словесность"). În acelaşi timp, vorbind de folclor, ne referim nu numai la textele verbale, dar şi la totalitatea interacţiunilor dintre formele verbale şi non-verbale ale culturii populare. Folclorul şi literatura scrisă sunt în acest caz nu numai subsisteme ale creaţiei artistice, dar şi subsisteme ale tradiţiei culturale naţionale.

Педагогический вестник, 2003, №1. http://vestnik.yspu.org/releases/doskolnoe_obrazovanie/1_5/ (vizitat la 09.11.2014).

[11] Андреев Н. П. *Фольклор в поэзии Некрасова*. În: *Литературная учеба*, 1936, № 7, с. 60.

[12] Емельянов Л. И. *Методологические вопросы фольклористики*. Москва: Наука, 1978, p. 194.

[13] Idem, p. 197.

[14] Выходцев П. С. *История русской советской литературы*. Москва: Высшая школа, 1986, p. 4.

[15] Адрианова-Перетц В. П. *Древнерусская литература и фольклор*. Ленинград: Наука, 1974. 170 с.; Лихачев Д. С. *Поэтика древнерусской литературы*. Изд. 3-е, доп. Москва: Наука, 1979. 352 с.

[16] Медриш Д. Н. *Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики*. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1980, p. 14.

Perfecționarea metodelor de cercetare folcloristică atât peste hotare, cât și în interiorul țării, a dat posibilitate exegeților autohtoni să se expună pe marginea fenomenului relației dintre folclor și literatura scrisă. Menționăm contribuția cercetătorilor Andrei Hropotinschi, Eliza Botezatu, Tatiana Butnaru la depistarea funcționalității modalităților de asimilare a folclorului în creația literară a scriitorilor basarabeni: V. Beșleagă, V. Vasilache, I. C. Ciobanu, I. Druță, P. Boțu, G. Vieru, L. Damian, A. Codru, N. Dabija etc.

Până la aceste studii s-au mai întreprins o serie de cercetări asupra creației clasicilor literaturii române: A. Russo, C. Negruzzi, C. Stamati, V. Alecsandri, M. Eminescu, I. Creangă etc., care nu au elucidat pe deplin subiectul, investigațiile efectuate reprezentând o interpretare superficială a interferenței folclorico-literare[17].

Cu toate acestea, luând în calcul nivelul conceptual al studiilor existente, perspectiva cercetătorului basarabean A. Hropotinschi privind fenomenul relației folclor și literatura scrisă, reflectată în teza de doctor în filologie *Folclorismul nuveliștilor moldoveni* (1973), reprezintă un salt considerabil în evoluția hermeneuticii literare din Basarabia. Folcloristul consemnează că asimilarea creatoare a folclorului nu constă în etnografia „îngustă", în imitarea „oarbă" a formelor folclorice și în poetizarea reminiscențelor străvechi ale culturii populare, care periclitează spiritul identității naționale în literatură, reducând-o la o simplă descriere naturală a vieții, ci în punctul de vedere ideativ-estetic al scriitorului, când gândurile artistului coincid cu cele ale performerului de folclor. Doar în aceste condiții, fenomenul relației dintre folclor și literatura scrisă va fi considerat ca unul al conexiunii literaturii cu realitatea, a dependenței scriitorului de situațiile istorice concrete. Reprezentând mediul existențial folcloric, scriitorul nu poate ignora manifestările specifice ale prezentei realități obiective, iar valorificarea acestora coincide cu reconsiderarea patrimoniul cultural imaterial și plasarea acestuia în fruntea grilei valorice[18].

De cele mai multe ori, subliniază cercetătorul A. Hropotinschi, în creația scriitorilor depistăm prezența folclorului ca pe un atribut al realității, acest fapt e o calitate indispensabilă a fenomenului reflectat, pe care scriitorul o fixează nu din predilecție pentru folclor, ci din dorința de a reprezenta adecvat faptele reale. Acest lucru ține de principiile interpretării obiective și nu de cele ale folclorismului. Pentru a ne putea expune pe marginea influenței folclorului asupra creației unui scriitor, mai întâi de toate, trebuie să cunoaștem ce rol au jucat elementele folclorice în creația acestuia. Doar creația acelor scriitori manifestă interes pentru cercetătorii problemei folclorismului, care n-au apelat la folclor direcționați fiind de tradiția comună, ci de o tradiție individuală specifică creației lor. Principiul folclorului se deosebește esențial de principiile realismului în literatură, de aceea utilizarea constituentelor etnofolclorice în sistemul realismului trebuie să se manifeste foarte subtil și atent[19].

Un studiu minuțios și valoros vizând interconexiunea dintre folclor și creația poetică română din Basarabia a fost întreprins de cercetătoarea Eliza Botezatu în monografia *Poezia și folclorul: Puncte de joncțiune* (Chișinău, 1987), unde interpretarea acestui fenomen are loc

---

[17] Corbu Haralambie. *Alecsandri și teatrul*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1973. 328 p.; Popovici Constantin. *Ion Creangă și basmul est-slav: (studiu de literatură comparată)*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1967. 215 p.; Bogaci Gheorghe, Grecu Isac. *Alexandru Donici:Opere.Chișinău:* Lumina, *1966.* 231 p.; Corbu Haralambie. *Scriitorul și procesul literar: (Studii de istorie și critică literară)*. Chișinău: Literatura artistică, 1980. 448 p.; Popovici Constantin. *Eminescu: Viața și opera*. Ed. a 6-a, revăzută și adăugită. Chișinău: Litera, 2005. 776 p.; Ciocanu Vasile. *Constantin Stamati: Viața și opera*. Chișinău: Știința, 1981. 158 p.; Ciocanu Vasile. *Literatura moldovenească și folclorul*. Chișinău: Știința, 1982. 270 p.; Ciocanu Vasile. *Contribuții istorico-literare*. București: Editura Fundației Culturale Române, 2001. 282 p. ș. a.

[18] Хропотинский А. Г. *Фольклоризм молдавских новеллистов*: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук (10.01.03). Кишиневский государственный университет им. В. И. Ленина. Кишинев: Кишиневский государственный университет им. В. И. Ленина, 1973. 27 p., p. 4.

[19] Idem, p. 5. Viziune susținută și de exegetul rus L. I. Emilianov.

în corespundere cu o perioadă istorică concretă: literatura scrisă a anilor 1930-1940, 1940-1950, 1960-1980.

Spre deosebire de ceilalți cercetători basarabeni, folclorista Tatiana Butnaru în exegezele sale inițiază o potențare valorică din perspectivă mitico-folclorică a creației poeților basarabeni, determinând, în acest sens, axa lor de sprijin într-o lume a globalizării. Sub aspect hermeneutic, subliniază cercetătoarea, investigațiile efectuate vizează nu atât identificarea interesului scriitorilor pentru creația populară orală, cât profilarea posibilităților de stilizare folclorică, ca paradigmă ce-i asigură actului liric contemporan o doză de originalitate într-o perioadă determinată de un timp social și de tendințele literare în vogă. De asemenea, studiile exegetei conturează „tabloul general de evoluție și afirmare a literaturii basarabene în conexiune dialectică cu matca stilistică a creativității populare, cu mitologia locală", determină „în ce măsură scriitorii noștri contemporani asimilează mitul sau legenda folclorică pentru a se regăsi spiritualicește și în felul acesta a se delimita de rutină și convenționalismul pitoresc, a se încadra cu adevărat în parametrii culturii naționale și universale"[20].

Postmodernitatea recondiționează procesul literar, dar și hermeneutica literară, dictând reevaluarea conceptelor și adoptarea unei noi strategii de investigare. Rolul pronunțat al folclorului la dezvoltarea literaturii scrise determină instaurarea unei practici mitopoetice de revelare a eului creator, altfel zis expresia conștiinței auctoriale prin prisma poeticii mito-folclorice[21].

La etapa respectivă ia contur tot mai pronunțat dialogul dintre cele două culturi: orală și scrisă, în felul acesta literatura se îmbogățește cu creații poetice originale, își creionează un caracter extins universal. Elementele mitopoetice și etnofolclorice, angrenate în operele scriitorilor, dintr-un material imagistic static se transformă într-un principiu de gândire artistică, într-un procedeu de creare a imaginii plastice naționale a lumii. De aceea, se consideră că factorul de analiză mitopoetică permite evidențierea noilor straturi semantice în creațiile artistice contemporane, inclusiv în acelea care aparent sunt departe de mit și folclor. Critica literară acordă o deosebită atenție dezagregării valorilor spiritual-estetice în creația scriitorilor contemporani, rolului universaliilor semantice și a invariantelor tematice în sistemul poetic al creațiilor, în general al specificului imaginii artistice a lumii.

Percepția artistică a lumii vizează polarizarea profundă a proceselor majore ale civilizației. Pe de o parte, se accelerează ritmul globalizării societății, nivelarea masivă a valorilor, mărirea volumului de informație; pe de altă parte, crește interesul față de irațional, arhetipurile străvechi de comportament, metoda folclorică de cunoaștere a lumii, ceea ce reprezintă, în fond, dorința tainică de a găsi o alternativă sistemelor mimetico-imitative restrictive, disocierii rezervate de cugetare logico-rațională, perceperii fragmentar-mozaice a lumii înconjurătoare. Valorile mito-folclorice au devenit un factor important în dezvoltarea culturii naționale, inclusiv a literaturii scrise. În perioada de după 1960 elementele mitice și folclorice obțin un alt statut în comparație cu poziția acestora în perioadele precedente. Valul mitico-folcloric a devenit un fenomen tipologic general în creația multor scriitori, un curent stilistic deosebit.

Orientarea dual a relațiilor intrasistemice și a celor intersistemice au generat perceperea diferită a fenomenelor de mitologism și folclorism. Mitologismul este interpretat de pe poziția formelor „conștiente" de transformare a mitului, deosebindu-se șase tipuri

---

[20]Butnaru Tatiana. *Viziuni și semnificații mitico-folclorice în poezia contemporană (anii 1960-1980)*. Chișinău: S. n., 2011, p. 13.

[21] Гаджиев Асиф Аббас оглу**.** *Русская проза. Вторая половина XX века. Опыт мифопоэтического толкования. Учебное пособие.* Баку, Бакинский славянский университет: изд-во «Китаб алями», 2003. 192 с.

fundamentale de „mitologism artistic”[22]. Mitul în literatura contemporană s-a transformat profund și se prezintă nu ca o substanță individuală, dar ca una organică a poeticii creațiilor literare. Tot mai insistent apare interesul cercetătorilor față de aspectul mitologic al literaturii, perceput ca o trăsătură tipologică esențială[23]. Oamenii de știință subliniază importanța soluționării problemei mitologismului din perspectivă tipologică și rolul fecund al folclorului în formarea stilului în poetica literaturii contemporane. Se observă o dezbinare a tratărilor relațiilor teoretice și a celor istorice privind folclorul și literatura scrisă, ceea ce nu permite conturarea unei concepții întregite asupra folclorismului și mitologismului creațiilor literare. A. A. Gadjiev studiază elementele mito-folclorice în proza contemporană nu ca pe un rezultat al aspectului folclorico-etnografic obiectiv sau al transferului subiectiv al materialului specific din câmpul semantic al culturii populare, dar ca pe un substrat generator funcțional (cu caracter structural formator și producător de sensuri), un mecanism creator universal, o posibilitate conceptuală de percepere a lumii, un potențial spiritual și estetic perpetuu, adică nu ca pe un obiect al imaginii, dar ca pe un mijloc al acesteia. Cercetătorul deosebește trei niveluri de investigare a acestei probleme: 1) studierea mitologismului și a folclorismului de concepție auctorială, a structurii plastico-narative; 2) depistarea elementelor mito-folclorice în sistemul artistic, a relațiilor de cauză și efect ale textului; 3) analiza invariantelor de gen și a genurilor originale integre (roman-mit, nuvelă-legendă, povestire-alegorie etc.), care reprezintă mostre ale memoriei creatoare în procesul dezvoltării literaturii.

Concluzii. Analizând diacronic procesul teoretizării acestei condiționări reciproce (creație colectivă-creație individuală), am descoperit un decalaj considerabil numeric de fundamentare teoretică între lucrările ce vizează pozițiile științei literaturii și cele ale folcloristicii. Mult mai complex și profund este întemeiat aspectul științifico-literar; cât privește cel folcloristic, acesta încă necesită o consolidare și sistematizare teoretică.

În cercetările de ultimă oră se constată o reconsiderare substanțială a fenomenului interacțiunii folclorului cu literatura scrisă. Am observat că în primele decenii ale secolului al XX-lea, în studiile la temă, nu este abordat nici unul din aspectele prezentate (științifico-literar sau folcloristic), materialul folcloric preluat (motive, imagini, simboluri etc.) este doar consemnat, în acest fel demonstrându-se faptul că un scriitor sau altul a utilizat în opera sa creația imaterială a poporului.

În rezultatul investigării interacțiunilor dintre creația populară orală și literatura scrisă, am ajuns la concluzia că la diferite etape ale evoluției fenomenului literar postbelic, modalitățile de implementare a tradițiilor literare clasice și folclorice au cunoscut o ramificare esențială, culminând cu procedeul transfigurării estetice a conținutului și formei folclorice.

BIBLIOGRAPHY

IBRĂILEANU, G. *Note și impresii*. Iași: Viața românească, 1920. 255 p.

DIMA, A. *Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană*. București: Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1936. 93 p.

POP, M. *Folclor românesc: teorie și metodă*. Vol. I. București: Grai și suflet – cultura națională, 1998. 357 p.

[22] *Литературный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1987, p. 224-225.

[23] A se vedea: Смирнов И. П. *Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста*. În: *Миф. Фольклор. Литература.* Ленинград: Наука, 1978, с. 186-203; Eliade Mircea. *Meșterul Manole: studii de etnologie și mitologie.* Iași: Editura Junimea, 1992. 336 p.; Angelescu Silviu. *Mitul și literatura.* București: Univers, 1999. 158 p.; Ciompec Gheorghe. *Motivul creației în literatura română.* București: Minerva, 1979. 312 p.; Gârlea Olesea. *Mit și ficțiune artistică în opera literară.* Chișinău: Profesional Service, 2013. 184 p.

ALEXANDRU, I. T. *Relația poezie română „cultă" – folclor în contemporaneitate*. În: *Imagini și permanențe în etnologia românească*. Chișinău: Știința, 1992, p. 30-36.

ANGELESCU, S. *Mitul și literatura*. București: Univers, 1999. 158 p.

ELIADE, M. *Meșterul Manole: studii de etnologie și mitologie.* Iași: Editura Junimea, 1992. 336 p.

BOTEZATU, E. *Poezia și folclorul: Puncte de joncțiune.* Chișinău: Știința, 1987. 288 p.

BUTNARU, T.*Viziuni și semnificații mitico-folclorice în poezia contemporană (anii 1960-1980)*. Chișinău: S. n., 2011, 200 p.

ДАЛГАТ, У. Б. *Литература и фольклор: Теоретические аспекты.* Москва: Наука, 1981. 301 с.

ЕМЕЛЬЯНОВ, Л. И. *Методологические вопросы фольклористики*. Москва: Наука, 1978. 286 с.

ЖУКАС, С. *О соотношении фольклора и литературы. În: Фольклор: Поэтика и традиция*. Москва: Наука, 1982, с. 8-20.

МЕДРИШ, Д. Н. *Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики.* Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1980. 296 с.

Миф. Фольклор. Литература. Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1978. 250 с.

ANTHROPOLOGY AND UTOPIA. PAOLO MANTEGAZZA

Constantina-Raveca Buleu
Researcher, The Institute of Linguistics and Literary History "Sextil Pușcariu"

Abstract:Paolo Mantegazza established a close connection between the pleasure of imagining alternative societies and the anthropological research he was deeply attracted to. Having in mind this assumption, the paper, mainly based on analyzing L'Anno 3000, will start by presenting a multi-folded laboratory utopia, in which the self-organizing logic of the utopian system evolves into an experiment aimed to link the intellectual respect proven towards the tradition of the ideal city to the pragmatic formulas provided by research and field anthropology. In its second half, the paper will demonstrate the correlation between Mantegazza's experimental utopia and its superstructure based on the scenario of the initiation rites, giving also room to the Italian author's playful, hedonistic and eclectic "scientific exactitude".

Keywords:Paolo Mantegazza, anthropology, utopia, science

Let's begin with a few theoretical considerations. Having a fluid identity[1], reluctant to be fixed in definite categories, utopia is actually a dynamic conceptual realm, pinned by an interdisciplinary mapping and by a hybrid discourse, which brings together elements coming from ideology, mythology, anthropology, psychology, geography, history etc. Due to this ontological mist, there is almost nothing which cannot be melted in the substance of utopia, and the inner utopian propensity of the human being, corroborated with his creative egocentrism, truly doses a mixture. Therefore, the utopian discourse conditionally reflects, in many cases in a negative manner, elements driven from the actual life of the author of the utopia, as well as his fantasies, resentments or reform projects which become uneasy to be swallowed by the readers. Accordingly, the utopian discourse proves to be the perfect ground of expression for the atypical, nonconformist or subversive human beings, generally ridiculed by the contemporaries for their alleged oddities.

Paolo Mantegazza was such an ambiguous, let's say turmoil creature. Far from being a neurotic marginal, he was one of the charismatic figures of the Italian culture and politics of the late 19th century. An anthropologist, discoverer, university professor, politician and senator, he was also a pharmacologist, the first European scientist who described and experimented the therapeutic effects of the coca leaves[2], and their usage by the natives from Peru, Bolivia and Argentina. Mantegazza was one of the first defenders of Darwin in Italy, a doctor and a pathologist, pioneer of the sexual education. Heralding the pursue for human happiness, he was the author of several thick books on sexual behavior[3], suggesting, prior to psychoanalysis, that sexuality is essential to life, being therefore recalled by Freud when he analyzed Dora, the patient who admits having sexual fantasies by reading Mantegazza's

[1] Frank E. Manuel and Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1997, p. 5

[2] Coca belonged, in his opinion, to the category of the "nervous foods" ("alimenti nervosi"): apud, Federica Cianfriglia, *Paolo Mantegazza „poligamo di molte scienze" (1831-1910): animazione e organizzazione culturale, divulgazione scientifica e attività politico-istituzionale nell'Italia postunitaria. Dottorato di ricerca*, 2006/2007, p. 48

[3] *Fisiologia dell'Amore*, 1873, *Igiene dell'Amore*, 1878 și *Gli Amori degli uomini*, 1885-1886

Physiology of Love. Mantegazza also pleaded for a non-discriminatory, universal medical assistance, for the rights of the women and for a free and compulsory general education, many of his campaigns being considered provocative if we take into consideration the prejudices and taboos of the period.

The wide range of Mantegazza's ideas and topics of interest come together in some sort of flexible eclecticism, whose basic pillar is experimenting, no matter the field could be. Mantegazza was reluctant to any specialization, but compensated the puzzle with a strong belief in evolutionism, his creed being clearly formulated in a speech from 1882, aimed at commemorating Darwin: "*the theory of evolution is first of all an utilitarian one, and Darwinism has in such a manner impregnated the tissue of all existing things, that it nearly became the only transformative force of nature"*[4].

Therefore, hybridization is essential to Mantegazza's intellectual structure, the mixture of various scientific and esthetic elements compensating, in his case, the absence of a personal, innovative system of thinking. In his *Bible of Hope* (*La Bibblia dellaSperanza*) he describes himself as "*a polygamous of many intellectual passions*"[5], different sciences and literature diffusely coexisting within his intellectual project. A similar erotic self-definition runs like this: "*great amateur of various sciences, of which I make a harem of many lovers*."[6] Due to his propensity towards chaos and to his eclecticism, Benedetto Croce[7] lists him among the pseudo-scientists who are undermined by their literacy (*scienziati-litterati*), putting him in the feeble category of the public figures who abuse science in order to satisfy non-scientific curiosities, as a man who speaks about love both as a propagator of lust, and as a seemingly wise and detached moderator. The coexistence of these two, apparently incompatible, attitudes is typical to Mantegazza, a man in which, not at all unusually, the educator as the herald of rationality and moderation is challenged by the hedonist and by the non-conformist, whose discourse links pleasure and virtue in the syntax of human perfection.

If Mantegazza's research has always been undermined by all sorts of mixtures, eclecticism lends to his utopian discourse a particular canonical liberty, as it allows him to get free from any restraining discipline. Ideally speaking, utopia can be a dynamic force within politics, but Mantegazza's parliamentary career does not encourage such liberties. Accordingly, utopia writing is, in his case, a compensatory field, because it replaces the pessimism of the practitioner with the utopian optimism of the dreamer, functioning as a melting pot for all his fantasies and reformation battles, for all his rather controversial ideas related to science, morals and politics. This meant, according to Mantegazza, a government efficient on a planetary scale, with no bureaucratic exaggerations or religious inputs, universal vote and the right to divorce, functional, innovative public health services, guided by a well-defined Malthusian observance. To put it differently: the intellectual building of the

---

[4] Paolo Mantegazza, *Commemorazione di Carlo Darwin*, e-book, www.liberliber.it., 2006, p. 7 („*La teoria dell'evoluzione è anzitutto utilitaria, e il darwinismo è così imbevuto in tutti i suoi pori, in tutte le sue fibre dell'utile delle cose da farne quasi l'unica forma trasformatrice della natura*.")

[5] Apud, Nicoletta Pireddu, *Paolo Mantegazza: ritratto* dell'antropologo *come esteta*, in: Cosimo Chiarelli, Walter Pasini (a cura di), *Paolo Mantegazza: Medico, Antropologo, Viaggiatore. Selezione di contributi dai convegni di Monza, Firenze, Lerici*, Firenze University Press, Firenze, 2002, p. 186 („*poligamo di molti amori intellettuali*"). Alternativa este „*poligamo di molte scienze*"

[6] Apud, Ibid., p. 186 („*grande amatore di molte scienze e di cui avrebbe voluto farne un harem di altrettanti amanti*")

[7]Apud, Paolo Mantegazza, *The Physiology of Love and Other Writings*, Edited with an introduction and notes by Nicoletta Pireddu, Translated by David Jacobson, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 2007, p. 5

perfect city, combined with the relativity factor of the experimental multiplicity of the given city, which takes it down from heaven onto the concreteness of the earth.

Thanks to Louis Sébastien Mercier's *L'an 2440. Rêve s'il en fut jamais –, A Dream,* Mantegazza's *The Year 3000* bears a more or less traditional subtitle, being also *ADream*, with no connection whether to its plot or to his utopian discourse, but which can be interpreted, in a key suggested by Alfred Adler, as a compensation to any pure theory and practice. That is, a personal "phantastization", poorly narrated in a book which accompanies a traveler throughout a journey, written by a doctor living in the 19th century, who is, obviously, Mantegazza himself.

When *The Year 3000* reached its readers in 1897, Mantegazza has already been an internationally acclaimed intellectual star, people being fascinated by his capacity of mixing exotic travel tales, odd discoveries and vibrant ideas into a Renaissance type personality who harmonizes the doctor, the explorer, the anthropologist, the politician, the reformer and the writer. He is the man who at the age of 23, in 1854, traveled to South-America in order to create an agricultural colony for the Italian émigrés living there, and finished by studying the therapeutic effects of the coca leaves, not no mention the audacious, movie-like kidnapping of his future wife, Jacobita Tejeda de Montemayor, in search for her father's blessing for marriage, Saturnino Tejeda being the governor of Buenos Aires at that time.

If, as we have already seen, the mechanism of dreaming slightly alters the truth of *The Year3000*, another classical structure of the genre, namely the journey bears a pivotal role in Mantegazza's utopia, the plot of the text revolving around the scenario of a sequential initiation rite. As seen from the author's intellectual and moral development, the journey is both initiation and education, as he deployed to Luigi Medici in a letter dated April 20, 1854: "*as a youngster I want to travel all around the world, in order to be later entirely able to dedicate myself to the writing of the true natural history of the moral man.*"[8] Accordingly, the utopian journey will also become some sort of "*natural history of the moral man.*"

The protagonists of the utopian journey are two lovers, cemented for five years in a relation called by the author "love union". They set a trip from Rome, the Capital of the United States of Europe, to Andropoli, the Capital of the United Planetary States (Andropolis means "the city of man"), in order to celebrate their "mating union", which has been approved by the Biological Senate. The plot is structured as a sequential initiation rite, based on Mantegazza's obsessive creed that a carefully planned marriage has a highly initiatory value. As an admirer of Malthus, Mantegazza shared the belief that an uncontrolled rate of birth within a species will finally endanger it. In 1868, he published the novel *One Day in Madeira* (*Un giorno a Madera*), as a vivid proclamation favoring Malthusianism. By it he chiefly wanted to warn that the marriage of two ill persons can lead to an uncontrollable genetic catastrophe regarding the future destiny of mankind.

The practice of birth control, as described in *The Year 3000*, is motivated by a similar impulse. The Biological Senate give the right to procreate only to those couples who have undergo a long lasting mutual accommodation, and only after a thorough, drastic, scientific evaluation, because only scientific planning is capable of eliminating the risk of a biological breakdown. Obviously, Mantegazza's mirroring contrast is the society he is living in, equaled to those "barbaric times"[9] when „*the right to transmit life to future generations*"had been granted to all. The Biological Senate is far from being the only board of biopolitics imagined

[8] Apud., Sandra Puccini, *I viaggi di Paolo Mantegazza. Tra divulgazione, letteratura, e antropologia*, in Cosimo Chiarelli, Walter Pasini (a cura di), *Paolo Mantegazza: Medico, Antropologo, Viaggiatore. Selezione di contributi dai convegni di Monza, Firenze, Lerici*, ed. cit., p. 51 („*voglio viaggiare tutto il mondo nella mia giovinezza per poi dedicarmi tutto a scrivere la vera storia naturale dell'uomo morale*").

[9] Paolo Mantegazza, *L`anno 3000. Sogno*. Prefazione di Alberto Capatti, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo, 1988, p. 169

by Mantegazza, because it is doubled by an Evaluation Committee of Investigation, inspired by the Ancient city of Sparta, which retains the healthy, physically and intellectually apt children, rejecting those who are not fit for an unassisted and socially useful upbringing.

The protagonists' journey turns into a series of initiation rites, of immersions into a multiplicity of "utopian" systems and programs having remarkable technical and socio-cultural predictions, like the planes (the term "aerotach" – aerotaco – from the text designates a vehicle which combines the elements of a spaceship and of an amphibian machine), the CAT-scan, as well as electricity, conjugal separation, abortion, universal voting and euthanasia.

Truly remarkable is The Island of Experiments (*Isola degli Esperimenti*), situated in Ceylon, presented as an archive of all forms of government experienced along history, and therefore as well the collection of all the utopian failures. Let's not forget that the isle has always been a prominent utopian place, or *topos*. Here, the couple stops for a while in the Republic of Turatia, which is an utopian projection of the egalitarian ideas formulated by Filippo Turati (1857-1932), a disciple of Marx and one of the outstanding Italian socialists from the 19th century. His project shows that "*the state has become a gigantic tumor, absorbing everything out of the holy desire to redistribute to all the same quantity of blood and life substance*."[10] Therefore, God and family are ruled out in Turatia, because religion is considered a lie, whilst the family is nothing more than an egotistic and animal propensity.

Amongst the utopian cities visited by Mantegazza's protagonists we also find the Port of Equal Alliances (*Porto dell'Eguaglianza*), which is an ironical projection of the perfect equalitarian societies imagined by the most extreme ideas of the French Revolution. The port is a combination of a Greek *polis* and a regime of terror; the equalitarians outlaw any difference, any individual mark, up to the impossibility to differentiate between the sexes. The syntax is clearly dystopian: people have identical houses, they are equally rich, and bear the same duties or obligations. Each person gets an ID number at birth, which is transmitted hereditarily. They eat the same food, make love and even procreate simultaneously, as has been planned. The leader of the community is elected on a daily basis, he is called "the Daily Other" (*Diverso di quest'oggi*), each person having the obligation, by law, to denounce everybody who acts differently. The collective psychosis marked by the obligation to be equal drives the author to warn against the virtual malign consequences of the word "Equality", introduced in the slogan of the French Revolution. Accordingly, Paolo, the protagonist replaces equity with a new type of social and political experiment, based on individuality and initiative.

At the opposite side of the ideological specter is Tyrannopolis (Tirannopoli), a despotic projection of Machiavelli's political ideas, ruled by a religious Prince called Niccolò III. Tyrannopolis represents a sort of repressive, self-sufficient dictatorship, ruled by a tzar, but it has – similar to what will happen later in Russia - a revolutionary, Marxist potency, driven from the famous political eschatology according to which the bourgeoisie breeds its own diggers by exploiting the proletariat.

Logopolis, The City of Words, embodies the compromise between socialism and tyranny, by pushing forward the inconsistence of the gratuitous rhetoric, proper eventually to any politician. The heroes of *L'Anno 3000* find here the projection of what the author considers to have been the good old England, adorned with a talkative parliament and with a non-hereditary, elected sovereign, whose prerogatives are reduced to be only symbolical.

The utopian laboratory of the book also contains several, more or less completed cities of lust, which appear as the fulfillment of different sexual fantasies. Step by step, the

[10] Ibid., p. 45 („*Lo Stato è divenuto una specie di tumore gigantesco, che assorbe tutto colla santa intenzione di distribuire a tutti un egual quantità di sangue e di vita*")

protagonists visit Poligama, a semi-despotic state, where each man enjoys the happy service of several wives, its opposite, Poliandra, inhabited by women having a harem of husbands, Cenobia, a huge city inhabited by exclusivist, extremely ascetic males, its counterpart, Monachia, a tiny city inhabited by sisters venerating Sappho, and finally Peruvia, a communist state built on the remnants of the old Inca empire.

Northrop Frye[11] insists upon the function of the ritual within the economy of utopia, as the manners of the utopian societies are generally highly ritualized. With Mantegazza, his background as an anthropologist does nothing but consolidates the propensity for ritualizing. The initiatory experience of the visited "ideal" cities reverberates in a meta-discourse by which Paolo the fictional character challenges utopia seen as a universal human tendency, by saying that utopia turns history into a repetitive pattern: „*Human nature is so elastic, so polymorphous, that it allows us, over long intervals, to hold on to the same strange utopias*" („*la natura umana è così elastica, è così proteiforme, che ci permette di ripetere a lunghi intervalli le stesse esperienze, e di ritentare le stesse strane utopie*").

The island as a utopian *topos* also permeates the technological experience of the protagonists, added to their political competence as a further element of initiation. By visiting different political systems, Paolo and Maria come across various technical and scientific achievements, their progress being guided by the author's will to demonstrate the role of science and technology within the evolution of history. On the Isle of the Dynamo (Isola di Dinamo) they find exposed all the technical innovations, culminating with the *pandynamo* (pandinamo), which is an ecological generator of energy, invented around the year 2500 by Macstrong, because devices like this contribute to the replacement of religion with science. To put is bluntly: the new type of ethics revealed by the isle is something related not to religion, but to the laboratory of sciences.

The last stage of Paolo and Maria's initiatory journey is set in Andropoli, the quintessence of all the discoveries human race has ever produced in all the domains, from politics and medicine to entertainment or science. They come across of a large specter of electrical machines, long distance communication devices, synthetic food, prefabricated accessories, the different drugs and eugenic strategies aiming to prolong life and make health better, including mental health. The easy-going government of Andropoli is maintained by the delegates of the different planetary regions, who come together on a yearly basis in order to elect a Pancrate (Pancrator), who can take the job only once in a lifetime, gently presiding over a Ruling Body.

Mantegazza's ultimate utopia shows a de-centered global society, with no bureaucracy or religious restrictions, inhabited by responsible individuals, with women having the right to vote, while divorce, abortion or euthanasia have ceased to function as issues of social exclusion. It also means a society based on dialogue and on a fully transparent behavior which makes crime unnecessary. The direct consequence is that there are no administrators of delinquency, such as the police or the Minister of Justice. If minor failures nevertheless occur, the cases are taken over by a correctional department, whose aim is to educate the delinquent, not to punish him.

"*Man* – Mantegazza stated in *La estasi umane* (*The Human Condition*, a book defined as a "battle" for the psychic, spiritual improvement of mankind) – *did not create the world and he was not a witness when world was created, but he did another thing, in addition to those two: he created the Creation.*"[12] For the Italian scientist this means that the superlatives

[11]Northrop Fry, *Varieties of Literary Utopias*, in *Utopias and Utopian Thought*, Edited by Frank E. Manuel, Beacon Press, Boston, 1967, p. 26

[12] Paolo Mantegazza, *Le estasi umane*, Casa Editrice Marzocco, Firenze, 1943, p. 415 („*L'uomo non ha creato il mondo e non ha assistito alla sua creazione; ma ha fatto una terza cosa diversa da queste due. Egli ha creato la creazione*".)

of all the creation have been Moses and Darwin, but that there is a secondary lust of creation too, embodied by all the individuals who inhabit the earth. The idea derives from the rigidity of all the utopian writings, expressed by their disposition to ignore the evidences appearing in every book dealing with the genre. Let's remember only Lewis Mumford's considerations[13]: as compared to the simplest form of spontaneous life, utopia seems to be, with no notable exception, a sterile desert, improper to any form of human lodging. Due to this reductive logic, a bunch of utopias have been created in literary laboratories by the use of different ideological recipes, most of them dystopian, which is nothing more than the supreme demonstration of sterility. By turning his experiments into serial exhibitions and by integrating them into a series of trans-systemic rituals, Mantegazza does nothing but increases their profile as simple instruments and sterile experiments. At the same time, the laboratory milieu of the book and the presentation of the secondary utopias as being not connected one to the other keeps them apart from any threat of contamination. Namely, they have a pedagogical and initiatory impact upon the visitors, but avoid any attempt to acknowledge and influence their presence.

Apart from the typical traveler of the classical utopia, who is by all means a foreigner to the marvelous place he visits, the travelers from *The Year 3000* are not mediators between two old and the new world, but they are insiders of the utopian world they happen to visit. Their role is a relational one among different utopian systems, played within the initiatory imperatives of the new global world, even when they act outside the systems involved, in a trans-systemic manner. So, they experiment different forms of utopia, the author being also interested in the anthropological pedagogy filling the gaps within the new global order.

In Mantegazza's view, the anthropological research concludes into the construction of an alternate, utopian society. At the same time, the utopian journey goes deep into different anthropological discourses listed in the book, delivered nearly *ex cathedra* by the scientist Paolo Fortunati. The two names are obviously alike, because the scientist inside the book is "*the clone of his megalomaniac author*"[14], whilst the other fictional character is named after Mantegazza's second wife, Countess Maria Fantoni, who is also the happy beneficiary of a flamboyant dedication[15]. The entire discourse of the book is impregnated with autobiographical references, starting with different names of places Mantegazza adored, and finishing with proper names taken from his intellectual entourage, like Ettore Regalia or Edmondo de Amicis, from beloved authors (Dante, Carlo Ponta) to authors whom Mantegazza disliked, such as Gabriele D'Annunzio, pinned as follows: "*If he had lived in a different time, he would have known how to become one of the greatest masters of art. Living in ours, he only became one the greatest neurasthenic of the Italian letters*."[16]

An inter-textual literary narcissism also penetrates the text, because during his voyage the fictional Paolo reads the utopian book of a doctor who had lived ten centuries before, trying to imagine how the future will look like. Not at all coincidentally, the title of this book is *The Year 3000*. It was written in Italian, an extinct language by the time Paolo and Maria pay their journey, when everybody speaks a universal idiom, the so-called Cosmic language. Nevertheless, with an unexpected humility, Mantegazza puts his character to admit that not

---

[13] Lewis Mumford, *Utopia, The City and The Machine*, in *Utopias and Utopian Thought*, Edited by Frank E. Manuel, Beacon Press, Boston, 1967, p. 10

[14] Nicoletta Pireddu, *Memorie dell futuro. Archeologie letterarie d'Europa*, in, *Balleriniana. Saggi, ricordi, omaggi per i settant'anni di Luigi Ballerini*. A cura di Beppe Cavatorta e Elena Coda, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2010, p. 224

[15] „Alla mia Maria raggio divino di sole che illumina e riscalda l'ultimo crepuscolo della mia sera" („To my Maria, divine ray of sunshine that brightens and warms up the last crepuscule of my evening")

[16] Paolo Mantegazza, *L`anno 3000. Sogno*. Prefazione di Alberto Capatti, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo, 1988, p. 150 („*che se fosse vissuto in altri tempi, avrebbe potuto e saputo essere uno dei più grandi maestri dell'arte. E invece non fu che un grande nevrastenico della letteratura italiana*")

the wish to understand this specific book has determined his decision to learn Italian, but the outstanding artistic value of Dante's and Carlo Porta's works.

We may also suspect that the colorful anthropological firework deployed by the author represents actually a fictional projection of himself, if we take into consideration the devious utterances of his contemporaries and the fiery fervor by which Mantegazza threw himself into various campaigns aiming to disseminate science and to raise the general educational level of the population. From a milder standpoint, we might also admit that it is nothing more than methodology around here, because the starting point of all the ideas uttered by Mantegazza is anthropology, which is, according to him, the only science capable to trace the upper limits of the human evolution and to offer the correct reflection on what history has done to civilization.

This perspective gets a vivid support from Mantegazza's works on sexual education (*Fisiologia del piacere/ The Physiology of Pleasure*, *Fisiologia dell'amore/ The Physiology of Love*, *Gli amori degli uomini* / *The Sexual Relations of Mankind*). Based on a Darwinist ideology, focused on the idea that the improvement of the human nature is a necessity, these treatises present the progress of human civilization as a progress in knowledge, which turns education into the pivotal factor in ameliorating the human race, in order to obtain a new type of human being, devoid of any social servitudes and prejudices.

Within the utopian text, the pedagogic discourse is incumbent to Paolo, Maria being distributed in the role of the beneficiary, which confirms again that male dominance as intrinsic to love and that males are responsible for elevating the females. It is so because beyond his fiery campaigns favoring the rights of women, Mantegazza humbly shared the belief that females are, physically and intellectually, inferior to males, in spite of a very strong, personal, female-centered hereditary imprint, since his mother, Laura Solera, had been an heroic figure, who actively fought, side by side with Garibaldi, for the unification of the Italian peninsula.

What do we precisely learn from Paolo's lectures?

We learn that the future of our world resembles to a series of more or less utopian laboratory experiments, because the laboratories keep all the virtual historical sediments of the human civilization. The ingredients of the formula are the following: a great, extremely violent war of extermination (the striking projection of WWI when the book was written), completed with the establishment of a great European Federation, later enlarged to include the whole planet, with a Capital called Andropoli, situated near Himalayas, in a spot resembling to nowadays Darjeeling. By suggesting that India was the kernel of civilization, Mantegazza shows that he was not immune at all to the "India-centrism" of his epoch, heralded by the philologists and by the historians of mythology.

Moreover, his utopian text comes only secondarily within this interest, if we take into consideration the book he had written after returning from India (*Studi sulla etnologia dell'India*), which is romantically permeated not only with theories concerning the preeminence of the Indo-Europeans, but also with the perception of an unreal, mysterious land, full of magic and of all sort of extravagancies – the most common perception of the subcontinent at that time. At the same time, Mantegazza asserts that the source of Hope for the new planetary order might be as well India and the slopes of the Himalayas, but the pragmatic, pacifist impulse must necessarily come from Europe. The new planetary order supervised by an oligarchy of everlasting right sages leads to the abolition of all cultural, economic differences and territorial rivalries, by eliminating as well all physical pain.

According to Mantegazza, the history of the future society will also mark the failure of the socialist experiment, which had started when a generous king of Italy gave up his throne and launched the socialist era – a rather short one, of only four generations, because people would soon realize that they had suppressed individuality and liberty, by replacing the

tyranny of the king with the tyranny of an artificial mechanism, which suffocates any personal initiative and sterilizes any existential relief in order to protect the mass-man, the anonymous crowd. Due to the sage intervention of the sociologists and biologists, people finally substitute the reign of the „stupid majorities"[17] with the ruling of a wise minority. The model comes from Darwin, Mantegazza saying that by this new type of ideal order, „the inner aristocracy of nature was reproduced by the humans."[18]

Mantegazza's global society marks a reductive leveling concerning the humans: the new man will lose all the identity attributes related to race or ethnicity, but he will prevail intellectually, provided that his ideas would not contradict the norms and the projects of the system. The combination of power and science finally leads to the creation of the new human being, Paolo earning a special personal recognition at the end of his journey, when he is given the right to procreate and he is awarded the decennial prize of the Academy of Sciences for inventing a device (the psychoscope – psicoscopio in Italian) capable of reading the thoughts emanated by the human brain, important not only in education or in medicine (because it eradicates mental illness), but also in the moral progress of humanity as a whole, because it will lead to a new era of morality and sincerity. According to the justification issued by the Academy, such a device will permit the fulfillment of the dreams of all the ages, by annihilating the contradictions and gaps existing between thought and action. The dystopian tremor of this type of *happy end* was certainly alien to his author, because he can't help registering the discontent of several protagonists of his secondary utopias, who shout "profanation!"[19] Anyhow, liberty as such is useless within the utopia, being sometimes replaced by shadowy rationalizations.

Excessive uniformity is nevertheless incompatible with such an eccentric and subversive spirit like Mantegazza. So he is always prepared to sneak diversity into his utopian descriptions, especially when speaking about architecture, the most utopian of all arts. The houses and the public spaces in Andropoli have different styles, the material used to build them is always different, and, beyond all, they reflect the diverse personality of their owner. Diversity also means the profusion of artistic options provided by the Panopticon, the multi-theatre of Andropoli, composed by 50 different theatrical institutions. We may think, of course, to the engagement between entertainment and discipline, brilliantly explained by Michel Foucault when starting from Jeremy Bentham's famous prison plan, the Panopticon. Thus diversity and entertainment can be turned into discipline by entertaining in Mantegazza's utopia, a further detail being provided by the use of the so-called "aesthesiometer", given to the audience in order to fix the level of their visual, audio and even odor reactions during the shows. Thanks God, the use of the aesthesiometer is not a mandatory one.

We may suspect that Mantegazza has tacitly ignored the derogatory aspects of utopia. In his case they refer both to the extension of the fantasy involved, and to the sensual tremor of the textual description. Let's quote, in order to illustrate, his juicy considerations upon marriage, as formulated in *The Physiology of Love*: „*Today matrimony is one of the most fruitful sources of misfortune; it is a slow poison that kills domestic happiness, the morality of a nation, the economical development of the forces of a country. Matrimony is often a patent which gives free irresponsibility to woman and an easy and unpunished polygamy to man; it is a false mask of virtue, with which they cover the vice of modern society"* […] *Matrimony in modern society is the most cruel, the most inhuman parody of faith, of the oath, of eternity*". Here comes the solution: „*Matrimony should be a free, a very free election, as much for the woman as for the man; it should be the election of elections, the typical election.* […] *The*

[17] Ibid., p. 27
[18] Ibid., p. 27 („*L'aristocrazia della natura fu copiata dagli uomini*")
[19] Ibid., p. 167

common consciousness in two creatures of choosing each other freely and loving each other without any bond of interest, any pressure of authority, prejudice or ambition, is the sacred stone on which the most splendid temples of conjugal felicity are erected".[20]

These ideas are far from being new, because the 18th century has already made a lot of alterations concerning the exclusive acceptance of the monogamous and religious society. As compared to the sexual utopias of the 18th century, written by Le Marquis de Sade, Restif de la Bretonne etc., Mantegazza's heroes embody somehow of a milder version of lust, by being closer to the social conventions of the time and to the usual techniques of eugeny. If we add Mantegazza's heroic fame acquired through an utmost adventurous life, the battles he had fought, his fiery campaigns and his overflowing enthusiasm, we also understand why he managed to enjoy a nice collection of detractors during his flamboyant lifetime.

Giovanni Papini was one of the many people who openly hated Mantegazza, as we owe him a viciously satirical portrait made to our author. In a text entitled *Il senatore erotico* (*The Erotic Senator*)[21] he enlists Mantegazza's all real and imagined titles, starting with the professor who handcuffed the Italian universities to teach anthropology, continuing with an ascendant series of titles like the man of all fame, the popular polygraph, the president, the boss, the sovereign, the tyrant and "*the Eternal Father of everything*" (*il padreterno di tutto*), and finishes by ironically concluding that "*He has always been a handsome man, and he was aware of that; he was a famous one, and he was aware of that; he was a powerful one, and he was aware of that; he was a libidinous one, and no one can deny that*."[22]

Each characteristics satirized by Papini does nevertheless anything but add a further charm to a complex and fascinating personality, who lived exuberantly, believed fanatically in his ideas and dared to dream and hope on a really enormous scale. As noted by Paolo, the fictional character of *L`anno 3000*, the main creed of Andropoli (not at all an exclusive one!) is the belief in Hope. A stanza of its prayer runs as follows: "*a wise man must not trust or distrust. His duty is to hope!"*[23].

BIBLIOGRAPHY

Balleriniana. Saggi, ricordi, omaggi per i settant'anni di Luigi Ballerini. A cura di Beppe Cavatorta e Elena Coda, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2010

Cosimo Chiarelli, Walter Pasini (a cura di), *Paolo Mantegazza: Medico, Antropologo, Viaggiatore. Selezione di contributi dai convegni di Monza, Firenze, Lerici*, Firenze University Press, Firenze, 2002

Federica Cianfriglia, *Paolo Mantegazza "poligamo di molte scienze" (1831-1910): animazione e organizzazione culturale, divulgazione scientifica e attività politico-istituzionale nell'Italia postunitaria. Dottorato di ricerca*, 2006/2007

Frank E. Manuel and Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1997

[20] Paolo Mantegazza, *The Physiology of Love and Other Writings*, Edited with an introduction and notes by Nicoletta Pireddu, Translated by David Jacobson, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 2007, pp. 290-293

[21] Apud, Nicoletta Pireddu, *Paolo Mantegazza: ritratto* dell'antropologo *come esteta*, in: Cosimo Chiarelli, Walter Pasini (a cura di), *Paolo Mantegazza: Medico, Antropologo, Viaggiatore. Selezione di contributi dai convegni di Monza, Firenze, Lerici*, ed. cit., p. 185 („*era lui che aveva imposto l'insegnamento dell'antropologia nelle università italiane, era lui l'uomo celebre, il poligrafo popolare, il presidente, il capo, il sovrano, il tiranno, il padreterno di tutto*")

[22] Apud, Ibid., p. 186 („*sempre un bell'uomo e lo sapeva; era famoso e lo sapeva; era potente e lo sapeva; era ancor libidinoso e si vedeva*")

[23] Ibid., p. 152

Paolo Mantegazza, *Commemorazione di Carlo Darwin*, e-book, www.liberliber.it., 2006

Paolo Mantegazza, *L`anno 3000. Sogno*. Prefazione di Alberto Capatti, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo, 1988

Paolo Mantegazza, *Le estasi umane*, Casa Editrice Marzocco, Firenze, 1943

Paolo Mantegazza, *The Physiology of Love and Other Writings*, Edited with an introduction and notes by Nicoletta Pireddu, Translated by David Jacobson, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 2007

Utopias and Utopian Thought, Edited by Frank E. Manuel, Beacon Press, Boston, 1967

REPRESENTATIONS OF THE TRANSITION IN PROSE FROM BESSARABIA

Galina Aniţoi
PhD, Scientific Researcher, "Bogdan Petriceicu-Hasdeu" Institute of Romanian Philology from Chişinău

Abstract. The paper tackles the ways of representing the phenomenon of transition in Dumitru Crudu and Iulian Ciocan's prose. The authors aim to develop the image of a collapsing world. It is a sad, impoverished, revolted and confused world, haunted by uncertainties. Anchored in everyday life, these works denounce the harsh reality, the absurdity of life, the conflict of mentalities, the existential crises and the alienation of the human being in transition.

Keywords: transition, postcommunism, alienation, crisis, literature of transition

După prăbuşirea comunismului, de la 1989 încoace, Republica Moldova, alături de alte state ex-comuniste ale Europei Centrale şi de Est, a luat calea tranziţiei de la un regim politic totalitar spre unul bazat pe democraţie, de la o economie planificată spre o economie de piaţă. Doar că, spre deosebire de celelalte ţări care, cu accelerări şi poticneli, cu reajustări ale traiectoriei, cu eforturi susţinute, au reuşit într-un final performanţa de a fi admise în Uniunea Europeană, pentru societatea basarabeană procesul de tranziţie postcomunistă s-a dovedit a fi unul anevoios şi de durată, creând impresia să nu se termine vreodată. Mulţimea de reforme care s-a produs şi mai continuă în toate sferele vieţii social-politice şi economice nu au îndreptăţit aşteptările oamenilor şi nu au asigurat nici pe departe prosperitatea promisă. Dezamăgirea şi incertitudinile populaţiei au crescut de la an la an, căci „tranziţia în Republica Moldova a însemnat mai mult retorică decât acţiuni concrete" [1, p. 15]. Corupţia, inechitatea socială, inegalitatea economică, sărăcia, şomajul, exodul în masă al populaţiei competente şi apte de muncă şi multe altele sunt caracteristicile societăţii noastre, societate care prezintă astăzi o structură extrem de polarizată: o pătură socială putred de bogată, cu venituri exorbitante şi averi impunătoare *vs* o categorie socială trăind la limita indigenţei, între acestea două plasându-se clasa de mijloc cu o retribuţie a muncii care abia de acoperă coşul minim de consum.

Este indubitabil faptul că fenomenul tranziţiei ca factor obiectiv de progres, necesar şi iminent, indispensabil evoluţiei civilizaţiei umane sub toate aspectele ei, se înscrie în natura firească a lucrurilor, căci „viaţa (…) nu este o structură statică în spaţiu, ci o dezvoltare în curgerea vremii" [2, p. 50]. Numai că aceste transformări radicale înnoitoare au fost însoţite mereu de fenomene negative, „aşa-numitele «efecte perverse». (…) Printre acestea pot fi enumerate: dezorientare normativă, anomie, rate ridicate ale şomajului, scăderea nivelului de trai, conflicte etnice, intensificare a naţionalismului, participare precară la alegerile electorale, nivele ridicate ale corupţiei, clivaje în dezvoltarea nesincronă între dimensiunea politică, economică şi culturală etc." [3, p. 60].

La o analiză a situaţiei curente se impune, cu regret, concluzia că tocmai acest aspect întunecat al tranziţiei, aceste „efecte perverse" par să fi obţinut statutul de stare de normalitate a lumii actuale basarabene. Trăim într-o societate în care nu putem vorbi încă despre o stabilizare a economiei şi a structurilor politice şi sociale. Dimpotrivă, procesul

reformelor democratice s-a soldat cu o creştere a sărăciei şi a nemulţumirilor în masă, cu discreditarea valorilor morale, cu neîncrederea populaţiei în instituţiile statale, căci, în fond, cei aflaţi la cârma statului, majoritatea reprezentanţi ai vechii nomenclaturi, sunt mai mult puşi pe căpătuială, urmărindu-şi propriile interese meschine.

Această realitate social-politică, economică, culturală neaşezată încă, aflată în plin proces de schimbare a generat o literatură a tranziţiei. În rândurile scriitorilor realitatea imediată şi-a găsit, afirmă Maria Alexe, „cronicarii săi, acizi, ironici, necruţători" [4, p. 109]. În ultimele decenii în literatura română a sporit şi e în continuă creştere numărul operelor care tematizează ficţional tranziţia ce are la bază multiple mutaţii critice în viaţa şi mentalitatea omului.

În spaţiul basarabean cei mai reprezentativi, în acest sens, sunt Iulian Ciocan şi Dumitru Crudu. Ancorate în cotidianul imediat, textele lor developează imaginea unei societăţi aflată în derivă.

Ţinem să menţionăm că una din problemele grave cu care se confruntă Republica Moldova în drumul ei spre democraţie este chestiunea identităţii şi conflictele interetnice. Acest subiect este reflectat în majoritatea prozelor lui Dumitru Crudu (*Măcel în Georgia* (2008), *Oameni din Chişinău* (2011), *Moartea unei veverițe* (2017) etc.). Personajele sale participă la manifestări stradale şi greve care niciodată nu se soldează cu rezultatul scontat, acestea degenerând în acte de violenţă şi dezordine. Bătăliile şi turbulenţele sociale indică asupra războiului ideologic care se poartă de câteva decenii în acest ţinut, asupra luptei pentru identitatea naţională. Deşi în mare parte conştienţi de inutilitatea protestelor, din cauza politicului defectuos care alimentează opoziţia dintre comunişti şi democraţi, „cei cu inima română" se solidarizează, se adună în piaţă, pe străzi, cu steaguri tricolore, protestează, chiar dacă ulterior sunt snopiţi în bătaie, cu o cruzime greu de imaginat: „…vedeam cum militarii se aruncă asupra mulţimii cu bastoanele ridicate deasupra capului, lovindu-i pe toţi cei care le stăteau în cale. …câţiva soldaţi au doborât la pământ un domn în vârstă şi au tăbărât cu picioarele asupra lui, umplându-l de sânge." [5, p. 54].

Crudu devoalează resentimentele nostalgicilor care nu se pot rupe de trecutul sovietic. În acest sens, edificatoare este scena în care Angelo, protagonistul romanului *Măcel în Georgia,* aflându-se la discotecă în satul bunicilor săi, arborează tricolorul deasupra uşii clubului. Tânărul scapă ca prin urechea acului de o bătaie cruntă: „Scandalul s-a declanşat după ce am scos din geantă un steag tricolor şi l-am arborat deasupra cozoroculuі uşii. Nu ştiu cine a observat primul acest lucru, dar, când flăcăii din sat au ieşit în curte, şi-au ridicat privirile şi au văzut tricolorul românesc, şi-au ieşit din pepeni. Discoteca s-a spart pe loc. fetele au spălat putina, iar flăcăii s-au îngrămădit ciucure în jurul meu.

– Şini o făcut câcatu' ista? au început să se grozăvească ei.

Da, bineînţeles, am recunoscut că era opera mea.

– A ta? a urlat Caşu, (…) dă-l jos mai răpidi (…)

Dar eu n-am vrut să-l dau jos şi Caşu se răţoi şi mai avan la mine, că de ce dracului am înlocuit drapelul roşu de pe club, drapelul Uniunii Sovietice, cu cârpa asta românească (…).

Un flăcău mai bătrâior a urcat pe acoperiş şi a coborât cu tricolorul în braţe, iar băieţii au prins să-l calce în picioare. Un alt flăcău tomnatic s-a întors de acasă cu un steag roşu şi l-a înfipt pe acoperiş. Dar Caşu tot nu se liniştea şi spumega de furie, învârtindu-se nervos în jurul meu" [5, p. 145].

Conflictele interetnice afectează şi alterează raporturile interumane. Acest aspect este foarte bine surprins în romanul *Oameni din Chişinău*. De exemplu, în salonul unui troleibuz se confruntă în mod tacit două personaje: un tânăr citind ziarul românesc *Timpul* şi o doamnă în etate, Valentina Pavlovna, citind ziarul *Comunist*. E o scenă simbolică, developând o adevărată dramă a locului în care liniştea nu vrea să domnească: „Oarecum altieră, scoase

(Valentina Pavlovna – n.n.) din poşetă ziarul *Comunist* şi începu să-l citească plescăind din buze, ignorându-mă cu totul. (…) Cu toate că majoritatea scaunelor erau goale, tânărul acela cu câteva vânătăi sub ochi şi cu buzele însângerate se furişă pe lângă mine şi se aşeză lângă Valentina Pavlovna. Nu aş putea spune că lucrul ăsta i-a plăcut, dar a înghiţit şopârla. Tânărul şi-a deschis geanta, de unde a scos iute un ziar. Era *Timpul,* pe care-l desfăcu ostentativ, jenând-o într-un fel pe vecina sa, care-şi suci nasul spre el şi, când văzu ce ziar citea, mai că-i căzu proteza din gură. Totuşi, îşi reveni fulgerător şi-l fixă cu nişte ochi îngheţaţi, vrând să-l intimideze. Tânărul, însă, se dădu şi mai aproape de bătrână şi desfăcu şi mai larg ziarul în faţa sa, astfel încât bătrâna să poată vedea limpede ce articole apăruseră astăzi în *Timpul.* Văzând că impertinenţa vecinului său nu mai avea limite, Valentina Pavlovna i-a întors spatele şi s-a pitit după paginile ziarului *Comunist*" [6, p. 29].

Tensiunile determinate de opţiunile politice diferite pătrund în chiar intimitatea relaţiilor conjugale, punând în pericol buna înţelegere dintre soţi. Mariana şi Vova citesc aceiaşi carte în limbi diferite, unul în rusă, altul în română: „În loc să vină somnul, reveni Vova în dormitor şi vocea lui bubuitoare mă făcu părtaşă la tot ce spunea, şi atunci m-am apucat să scandez cu voce tare un fragment din *Oameni din Dublin,* ales absolut la întâmplare, ca să-i bruiez, în felul acesta, glasul hârşâit şi mahmur care îmi sfredelea urechile. Dar şi el a luat de pe noptieră acelaşi volum de Joyce, doar că în rusă, şi selectă fortuit un pasaj pe care începu să-l recite, cu un glas îngroşat. Mi-am ridicat şi eu vocea. Şi am urlat unul la altul, cu fraze din Joyce, până nu am mai putut" [6, p. 82]. Mai mult de atât, soţii îşi răspund în limbi diferite, fiecare dintre ei refuzând să vorbească limba celuilalt: „Am intrat în dormitor şi imediat am observat că ordinea în care se găseau cele două volume ale lui Joyce – cel în română şi cel în rusă – era din nou schimbată, acum *Liudi s Dablina* se afla deasupra şi *Oamenii din Dublin,* dedesubt, adică asta însemna că în intervalul acesta scurt de timp el (Vova – n. n.) reuşise să pătrundă în cameră fără ca eu să-l văd şi operă această modificare pe şestache, însă când oare, că parcă tot timpul am stat cu ochii pe el? (…) cât ai bate dintr-un picior, am inversat ordinea în care se aflau cele două volume ale lui Joyce şi acum *Oamenii din Dublin* se cocoţă deasupra volumului *Liudi s Dablina* şi lucrul acesta m-a făcut să-mi strâng degetele în pumn şi pumnul să-l agit în aer, în semn de victorie. Ce mai încolo şi încoace, pur şi simplu jubilam. (…) Tocmai atunci zbârnâi telefonul şi Vova ridică sastisit receptorul şi-mi strigă enervat.

– *Tebea işciut*![*]
– Pe mine mă caută?
– *Da, tebea*![**]
– Da cine-i?
– *A ia atkuda znaiu, vedi ia ne Vanga, a oni nikagda ne predstavleaiutsea*?[***]
– Şi de ce nu ai întrebat cine e? " [6, p. 88].

Există multă forfotă în naraţiunile lui Dumitru Crudu. Mulţimile, separate în tabere ostile, fluturând steaguri tricolore sau drapele roşii, invadează străzile Chişinăului, blochează circulaţia troleibuzelor, se agită, scandează, se întrec în altercaţii, înjură, se încaieră etc. În vremuri de tranziţie nebuloasă toate se încurcă, se amestecă, „oameni şi evenimente", „sugerând confuzia din viaţa publică şi din sufletul oamenilor din Chişinău" [4, p. 169] şi nu numai.

Autorul dezvăluie imaginea unei societăţi în care totul e pe dos, a unei lumi debusolate care a pierdut orice repere, trăindu-şi viaţa la limita dintre rezonabil şi absurd. Din cauza sărăciei, oamenii simpli ajung la condiţia bizară, ridicolă să se bucure că fură apa, mint cântarul în magazine, aşteaptă apa caldă de la vecini, îşi vând cărţile pe piaţă în timpul protestelor, merg pe jos, pentru a face economie de doi lei pe care i-ar achita la troleibuz etc.,

etc. Atmosfera povestirilor este învăluită într-un umor grotesc, menit de fapt să disimuleze dramele destinelor umane în tranziție.

Cotidianul tranziției și problemele care macină oamenii de rând, dar și societatea în ansamblu constituie subiectul de investigație artistică și al prozelor lui Iulian Ciocan (*Tărâmul lui Saşa Kozak* (2011), *Dama de cupă* (2018)). Și personajele sale trăiesc tensiuni identitare, tânjesc după Uniunea Sovietică, considerând-o țara „în care era ordine", se confruntă, polemizează. Dar ceea ce îi unește pe anticomuniști și bătrânii nostalgici e sentimentul de profundă dezamăgire provocat de noile schimbări sociale care nu le-a îmbunătățit condițiile de viață. În jurul lor e doar sărăcie și mizerie.

Tranziția, așa cum am menționat mai sus, a polarizat societatea post-sovietică basarabeană. Acest fapt de realitate nu a putut lăsa indiferent un spirit „scormonitor" cum este cel al lui Iulian Ciocan. Prozatorul își focalizează atenția pe opoziția dintre clasa bogaților, reprezentată de viciații aflați la putere, funcționarii sau „cinovnicii", cum îi mai numește el însuși și pătura socială trăind la limita sărăciei, majoritară, dar fără să-i scape din vizor și pe „noii moldoveni parveniți care cred că totul se cumpără cu bani" [7]. Discrepanță între aceste segmente sociale e la fel de mare ca și groapa care apare în sectorul Telecentru al Chișinăului, chiar în fața casei lui Nistor Polobok, un angajat al Primăriei, protagonistul romanului *Dama de cupă.* Comunicarea devine imposibilă, căci oamenii de stat, funcționarii, lipsiți de orice bun-simț și corupți până în măduva oaselor, îi umilesc pe cei care altă dată le-au dat vot de încredere: „«Ce țânțari scârnavi! Nu pot pricepe cum ajung ei aici!», se oțărî Denis Cartof, plesnindu-se peste nas.

«Plasele astea-s de tot căcatul, dom' primar. Și biroul meu e plin de țânțari», zise Adrian Cotețov și se uită temător în jur, de parcă sute de insecte impertinente se adunau acolo în roiuri bâzâitoare.

«Dar de ce ele trebuie să fie de tot căcatul? Aici e Primărie sau depozit de legume? Eu ce sunt: primar sau birjar? De ce nu am cumpărat niște plase normale? De ce aruncăm banii oamenilor în vânt? Cine a comandat plasele astea ciuruite? Cine e deșteptul acesta?»

«O să aflu, dom' primar. Și o să vă spun. Dar, apropo de oameni… Ce facem cu proștii care strigă acum în fața Primăriei?»

«Ce să facem? Să-i ignorăm, firește! O să strige un pic și o să se ducă. N-am timp să stau de vorbă cu orice descreierat. Presupun că nici tu n-ai chef, nu?»

«Normal că n-am chef, dom' primar! Dar sunt acum mai mulți și mai agresivi. Auziți cum urlă? De parcă noi suntem de vină că groapa le-a distrus blocurile…», zise Adrian Cotețov, scărpinându-se abătut la ceafă.

Denis Cartof se ridică din fotoliu și aruncă o privire pe geam.

«Ai dreptate, sunt mai mulți acum… Imbecili nerecunoscători! I-am ajutat, i-am cazat în școli, le-am adus apă și mâncare… Și idioții ăștia mă înjură acum? Niște animale!», pufni primarul.

Și Adrian Cotețov se apropie de pervaz și se uitau amândoi acum, scârbiți, la gloata care se înfierbântase și profera blesteme" [8, p. 133].

În *Dama de cupă,* roman axat pe tranziția cu toate consecințele sale, autorul denunță degringolada unei lumi degradate, „eșuate în minciună și promiscuitate" [9, p. 9]. Tineri și bătrâni, intelectuali și polițiști, medici și politicieni, femei ofilite prematur, dezgustate de viață, corupți și onești, oameni din toate straturile sociale cad pradă unei realități dure, aplatizante, care spulberă orice vis și speranță la un trai mai bun. Groapa care se mărește văzând cu ochii înghite hulpav pe toți și toate, fără vreo excepție, semnificând/simbolizând „locul în care se adună tot răul tranziției moldovenești (…), toată decăderea morală a tranziției, adică tot răul făcut după proclamarea Independenței" [8, p. 101].

Așadar, prozele lui Dumitru Crudu și Iulian Ciocan oferă un tablou amplu, veridic, în tușe grotești, tragi-comice al lumii basarabene aflată într-o perioadă critică de redefinire a

societății. O lume amestecată, debusolată, frustrată, confuză, bântuită de incertitudine: lumea tranziției.

[*]Pe tine te caută.
[**]Da, pe tine!
[***]Dar eu de unde să știu, doar nu sunt Vanga, iar ei niciodată nu se prezintă?

BIBLIOGRAPHY

1. Capcelea, Valeriu. *Paradoxurile tranziției moldovenești.* În: *Studia Universitas*. Revistă științifică a Universității de Stat din Moldova, 2011, nr.4 (44), pp. 15-18.

2. Chirot, Daniel. *Societăți în schimbare*, București: Athena, 1996.

3. Vlăsceanu, Lazăr *apud* Mocănașu-Rusu, Daniela. *Teorii ale schimbărilor sociale din societățile postcomuniste din estul Europei*. În: Dinică, C. Răzvan (coord.). *O filozofie a schimbării toposului românesc în context global*, București: Editura Didactică și Pedagogică, 2013.

4. Alexe, Maria. *Ineditul prozei postmoderne în Balcani.* Timișoara: Brumar, 2012.

5. Crudu, Dumitru. *Măcel în Georgia*, Iași: Polirom, 2008.

6. Crudu, Dumitru. *Oameni din Chișinău*, București: Tracus Arte, 2011.

7. Pilchin, Maria. *Halucinantele meandre ale tranziției basarabene într-un roman de Iulian Ciocan,* disponibil la adresa:
https://www.poezie.ro/index.php/essay/14050289/Halucinantele_meandre_ale_tranzi%C8%9Biei_basarabene__%C3%AEntr-un_roman_de_Iulian_Ciocan (accesat 30.04.2020)

8. Ciocan, Iulian. *Dama de cupă*, Iași: Polirom, 2008.

9. Ciobanu, Vitalie. *Groapa, o paradigmă basarabeană*. În: *Contrafort*, nr. 5-6, mai-iunie, 2018.

IDENTITY REPRESENTATIONS IN THE NOVELS ABOUT BESSARABIAN CHILDHOOD

Oxana Gherman
Senior Scientific Researcher, PhD, "Bogdan Petriceicu- Hasdeu" Institute of Romanian Philology from Chișinău

Abstract:This article discloses the emersion, in recent Romanian prose, of a series of novels that reconstruct through confessional, autobiographical fictionalization, amazing sequences from the lives of several generations of children of Bessarabia. The novels signed by Tatiana Țîbuleac ("The glass garden", 2018), Emanuela Iurkin ("The bronze dog", 2018), Oleg Serebrian ("Woldemar", 2018), Valentina Șcerbani ("The Promised City", 2019) and Mihail Vakulovski ("My father reads me even after death", 2020) represent the phenomenon of recovering identity through the individual memory of childhood. The central characters of the novels are exponents of generations that go through a multitude of traumatic experiences, which mark in various ways their perceptions about individual, ethnic, social identity. Both the impact of political and social events, as well as interpersonal relations (in the family and community) on the self-image of children, illustrate one of the veiled aspects of the Romanian identity phenomenon.

Keywords: identity, memory, trauma, consciousness, autobiographical confession.

Abordată ca spațiu de identificare, literatura reflectă o multitudine de mărci și însemne identitare ce aparțin autorului și comunității etnice, sociale, culturale pe care o reprezintă. Creația artistică, dar mai cu seamă romanul, abundă de modele ficționale ale identității în toate formele ei. Fie că reprezintă un individ, fie o comunitate umană, particularitățile identitare constituie o temă de rezonanță în romanul românesc contemporan.

După câteva decenii de la căderea politicilor totalitare, în contextul aparentei libertăți ideologice și artistice din spațiu românesc dintre Nistru și Prut, literatura continuă să reconstituie imaginea diferitelor vârste ale societății sovietice și post-sovietice, alimentându-se deopotrivă din istoria etnică și din dramele individuale ale unor categorii sociale. Inedite ca fabulă, stil, expresie, procedee de creație, construcție, romanele „Grădina de sticlă" (2018) de Tatiana Țîbuleac, „Câinele de bronz" (2018) de Emanuela Iurkin, „Woldemar" (2018) de Oleg Serebrian, „Orașul promis" (2019) de Valentina Șcerbani și „Tata mă citește și după moarte" (2020) de Mihail Vakulovski au în centru personaje ale căror identități narative converg în paradigma aceleiași ființe etnice. Din acest unghi, ficțiunea autobiografică a fiecărei cărți nu este altceva decât o „narațiune de sine" (P. Ricoeur), o modalitate de cunoaștere, interpretare și reconstrucție a identității în imaginar. Reactualizarea unor evenimente din copilărie, legate de autodefinirea și stabilirea sinelui în lume, presupune un act de recuperare identitară prin memorie. Odată cu crizele și conflictele de percepție sau de relaționare pe care le trăiește fiecare protagonist, are loc cristalizarea conștiinței de sine.

Romanul **„Grădina de sticlă" (Cartier, 2018) de Tatiana Țîbuleac**, reconstituie, în virtutea unei expresivități memorabile, destinul unui copil abandonat în spațiul unei anchiloze ontologice și ideologice, destin uman care amintește de o secvență dramatică din istoria Basarabiei, cea de „copil înfiat" al Rusiei. În confesiunea protagonistei se întrețese narativ

drama basarabeană, traiectul istoriei mici suprapunându-se, într-o analogie surprinzătoare, esenței istoriei mari.

Protagonista este un copil abandonat, care se pomenește transferat brusc din mizeria ascunsă a internatului în casa unei rusoaice care o adoptă. Schimbarea anturajului pare mai mult decât favorabilă pentru copilul maltratat și terorizat psihic ani la rând, de aceea faptul că i se atribuie chiar de prima zi o poreclă nostimă, nu deranjează: „M-am ridicat din pat având mamă. Ce mirare să nu mai fiu orfană, ce frică să ajung din nou într-o secundă! Ласточка, m-a numit și așa a început să mă cheme." [8, p. 9]. Porecla însă va ocupa în totalitate locul numelui ei adevărat. Identitatea fetei rămâne nedescoperită în roman (este numită Grâu de câteva ori, în situații nesemnificative). Prima verigă în lanțul convertirii este „rebotezarea". Urmează un continuu coborâș în panta inumanului. Fetei i se impune treptat statutul de obiect, de „posesie" a mamei adoptive. A doua zi, Tamara o verifică, în mod grosolan, dacă are defecte fizice (și dacă e virgină), promițându-i, în condiția supunerii absolute, că „o va face om". Ceea ce reușește să facă din ea, sub pretenția că o ajută să-și găsească „locul printre oameni" („Să ai un loc printre oameni nu-i puțin…" [8, p. 8]), este o „sticlăreasă" care profită de viciile și prostia celor din jur, un copil maturizat precoce, cu o conștiință desființată.

Odată cu plăcerea îndestulării, protagonista va afla și fața cealaltă a realității. Primele șapte capitole sunt întrerupte de scurte fragmente delimitate grafic, expresii ale vocii ei interioare, în care apare întrebarea despre motivul pentru care i s-a oferit șansa acestei fericite normalități, adevăratul motiv („gândul ascuns"). Răspunsul se conturează la scurt timp, când fata începe a fi exploatată intens: „Noi știam să adunăm și adunam. Cu mâinile înțepenite de frig, cu stomacurile întoarse de greață, noi adunam. Banii câștigați pe loc gol. Averea din nimic. Pentru ei și-a transformat ea viața într-o umblătură continuă. Pentru bani m-a crescut și pe mine. Nu din inimă albastră, cum am crezut în primele luni: pentru și mai mulți bani." [8, p. 15]. Mai târziu fata află că a fost de fapt cumpărată de la internat și că Tamara nu a ales să înfieze, în acest scop, un copil de naționalitatea ei, pentru că Lastocica a fost expusă negocierilor comerciale de către directoarea internatului și prezentată drept „cea mai răbdătoare" dintre copii.

Mâncarea, dulciurile, hainele noi, locul cald unde doarme, toate sunt achitate cu muncă, dezgust, lacrimi: „Îmi părea că duc pe umeri un oraş întreg. Ca să schimb locul durerii, săream de pe un picior pe altul. Ca să nu mor de sete, mâncam zăpadă. Vreo două sticle, care se aflau mai aproape de șolduri, s-au dezghețat și au început să sloboadă mirosul dulceag al mizeriei în care le găsisem. Duhoarea îmi răscolea stomacul. M-am prefăcut că rămân în urmă ca să scotocesc într-o gunoişte și am vomitat tot ce mâncasem dimineața" [8, p. 23]. Fiecare experiență dezgustătoare cu Tamara este comparată cu viața anterioară, de la internat, astfel realitatea devine suportabilă.

Locul „printre oameni" care îi este promis, ea va fi nevoită să și-l stabilească într-un cartier din Chișinău, unul dintre cele mai avantajoase pentru „afacerea" cu sticle a Tamarei. Chișinău se conturează în roman ca o mică „seră sovietică" la periferia căreia, într-o lume a depravaților, copiii nu puteau să devină decât mici monștri. Personajele care formează habitatul urban sunt niște chipuri deformate de copii handicapați, curve, bețivi, veterani schilozi și sentimentali, mostre ale unei lumi pestrițe, fără identitate și fără cultură. Nevoia de a se identifica în comunitate îi este periclitată: „Mai eram și eu. Un copil speriat și singur, care, la fel ca păsările, a început să-și clădească cuib din murdărie și resturi. „Lastocika" îmi spuneau toți și nu era cuțit pe lume care să dezlipească de mine acest nume" [8, p. 37]. Printre copiii moldovenilor, rușilor, ucranienilor, evreilor care locuiau în cartierul chișinăuian al timpului, fata fără nume, poreclită Lastocica, e unicul copil care muncește cot la cot cu adulții, se hrănește doar din conserve și aproape că nu merge la joacă pentru că gândirea copiilor de vârsta ei i se pare depășită. Unica ei prietenă e copila care oglindește o parte ascunsă a propriului adevăr: „Şi mai avea ceva, Maricica, ceva foarte prețios pentru mine:

vorbea cu mine moldovenește. Cu ea, limba mea nu îmi părea atât de urâtă." [idem]. Fiind unul dintre principalele repere de identificare socială, limba reprezintă „exponenta unei culturi şi a unui întreg sistem de valori, prin intermediul căreia ne percepem pe noi înşine şi locul nostru în lume" [3, p. 238]. De aceea, conștientizarea diferenței sau a identității lingvistice influențează percepția despre sine. Deși o trădează din motive stupide atunci când decid să se „înfrățească" prin ritualul amestecului de sânge care circula în folclorul infantil, Maricica rămâne, datorită frumuseții ei fizice (percepție subiectivă a Lastocicăi), obiectul unei permanente admirații.

Lastocica își trăiește copilăria, plătind cu vârf și îndesat pentru ceea ce-i oferă Tamara. Cele mai stigmatizante experiențe sunt însă în legătură cu învățarea limbii ruse, limbă pe care Tamara o consideră nu doar onorabilă, ci și indispensabilă. În procesul de învățare, conștiința Lastocicăi trece prin mai multe faze contradictorii. Limba care i se pare la început uimitoare („Erau frumoase cuvintele ei. Rotunde şi aburinde, iar odată rostite, răsunau lung şi departe, de parcă cineva spărgea în jurul nostru pahare de cristal. Voiam să vorbesc ca ea, voiam să fac totul ca ea." [8, p. 13]), devine obiect al unei puternice aversiuni din cauza „metodelor" prin care îi este impusă („Când greşeam, şi greşeam mereu, îşi făcea arătătorul triunghi şi mă lovea drept în frunte. Ochii ei fără gene se dădeau peste cap a ciudă, iar mie îmi venea să mă bat singură." [8, p. 15]). Ea trăiește cu ochii deschişi coşmarul învățării unei limbi străine prin presiune și violență: „Rusa devenise un chip mereu încruntat. Frumos, nepământesc de frumos, însă plin de cruzime. Când îmi zâmbea, în jurul meu înfloreau până şi spinii. Iar când greşeam... Regina mea de gheață se transforma într-o fată de la internat cu care începeam să mă bat de la brânzoaice. Plângeam în fiecare zi. Împingeam din mine cuvintele cu piciorul. Le scoteam din carne cu dinții, ca pe niște spini de măceşe." [idem, p. 22]. Între timp, dresajul lingvistic e adus la perfecțiune: când Lastocica vorbește corect, Tamara îi cumpără suc de mesteacăn, iar când face greşeli – primește lovituri în frunte și peste gură.

Deși s-ar părea că odată învățată, limba rusă ar fi trebuit să înceteze a mai fi o problemă, apar noi situații care continuă linia respectivă, evoluând contrar aşteptărilor. Problema limbii se evidențiază într-un șir de momente emoționante și se generalizează pe parcurs. În pofida faptului că reușește să învețe rusa, fata ajunge să înțeleagă că limba în care se exprimă și cea în care gândește sunt total diferite. La un moment dat, ea refuză să vorbească în limba rusă și este pedepsită crunt. Tamara își camuflează doar la început disprețul pentru națiа și limba natală copilei. La opt ani împliniți, din motive de „business", fetei i se amână din nou mersul la școală și atunci când îndrăznește să întrebe de ce, atitudinea „stăpânei" iese la suprafață: „Tamara Pavlovna s-a oprit în loc şi m-a privit mirată. Ochii mijiți, fălcile supte, știam că nu este doar mirare. Cunoşteam faţa aceea a ei mai bine ca pe oricare alta: era dispreț. Aşa îi privea pe oamenii fără funcții, pe copiii alintați şi pe moldoveni. Ştiam că greşisem, dar era prea târziu să-mi cer cuvintele înapoi. Am deschis gura să spun ceva, orice, o scuză, când l-am văzut venind drept spre mine. Aerul mi s-a oprit în gât ca un dop de gheață." [idem, p. 26-27]. Mult mai crunt i-a fost pedepsită ulterior încăpățânarea de a nu urma școala rusă. Datorită unei vecine evreice, care o convinge pe Tamara, Lastocica merge, totuși, la o școală cu predare în limba ei maternă, însă se ciocnește la fiecare pas de umilințe în fața propriei opțiuni: „Cărțile mele erau vechi şi ferfeniţite, unele încleiate cu celofan, altele cu cotoare de carton. Tamara Pavlovna le-a pus grămadă în plasa pentru sticle şi am ieşit fără niciun cuvânt. În drum spre casă mi-a spus că aşa îmi trebuia, dacă am vrut la moldoveni. Să învăț din vechituri. Alesesem singură ce era să devin. Pleavă." [idem, p. 54]. Peste ani însă, fata va considera faptul de a i se fi respectat dreptul la alegere „singura dreptate" de care a avut parte. Atitudinea de desconsiderare a comunității de ruși față de moldoveni se reflectă în mai multe situații narative cu impact în formarea identității personajului.

În plin proces de rusificare, constituind o „urbanizare superficială vulgară" (E. Prus), Chișinăul devine un mediu ostil băștinașilor: „Deşi toate vânzătoarele înțelegeau moldoveneşte, de vorbit nu vorbea niciuna. Moldovenii, în schimb, știau toți limba rusă, o vorbeau ori de câte ori trebuia. Trebuia mai tot timpul. Să nu vorbești rusește la Chişinău era, cel puțin, incomod. Poate doar la piață scăpai cu moldovenească. În locurile mai spălate se vorbea На человеческом языке." [8, p. 39]. Iar faptul orășenii, falsa elită, cedează mult mai ușor procesului de rusificare decât țăranii, stârnește repulsia Tamarei față de moldoveni (etichetați ca fiind „țărani"), fapt care se răsfrânge asupra Lastocicăi. „Această situație face parte din frustrările multiple care alcătuiesc o hartă complicată a traumatismelor memoriei individuale, proiectată din când în când pe canavaua socialului, ale cărui ecouri se răsfrâng în sufletul fragil al copilului." [1, p. 24]. În timp, realitatea distorsionată devine un adevăr pentru copil, or anturajul îi cultivă anumite diformități în percepție: „Chişinăul mi se părea cel mai frumos loc din lume, iar orăşenii – mai mult decât oameni. Mă dezgustau țăranii, care veneau la oraș doar ca să ajungă la piață. Mereu cu genți, saci, mereu mirosind a beci sau a animale. (...) Îmi era milă de moldoveni, de toți. De limba lor lipsită de sens, de moliciunea şi veselia lor în orice situație, chiar şi în umilință. Nu mă voiam ca ei. Eram alta şi trăiam cu alții." [8, p. 83]. Pentru că mediul rusificat al Chișinăului oprimă moldovenii, fata consideră umilitor să-şi etaleze apartenența la grupul social din care face parte. Moldovenii şi „limba moldovenească" sunt percepute drept indicii de inferioritate umană. Mai mult decât atât, ideea de „limbă moldovenească" devine una dintre cauzele fundamentele a dezintegrării naționale şi a crizei identitare în Basarabia. Începând cu anii sovietici şi până astăzi, așa cum menționează istoricii, „ideologia moldovenismului a cunoscut o recrudescenţă odată cu instaurarea la guvernare a unor forţe politice de extracţie kominternistă, care au preluat masiv prefabricatele Kominternului (românofobia, limba şi naţiunea moldovenească, ideologia exclusivismului moldovenesc) cu scopul de a modela acelaşi surogat identitar, invalidat de istorie." [2, p. 63] Pe măsură ce mediul social adoptă schimbări, perspectivele fetei se modifică. Tot ce se întâmplă în lumea adulților, în societate, în politică se reflectă în lumea mică, a copiilor. În anii de destindere ideologică, în comunitatea celor mici au loc modificări de relaționare la fel ca în societate: „În curte, copiii moldovenilor nu se mai lăsau numiți „mămăligari" de copiii ruşilor sau răspundeau pe loc cu „scroafe". După ore, băieții de la școala rusă din vale veneau să se bată cu băieții noştri. Ai noştri parcă îi băteau mai des. La fete era altfel. Rusoaicele s-au considerat mereu mai frumoase şi mai hâtre ca moldovencele şi aşa a rămas" [8, p. 96]. Relațiile dintre copii mereu imită ceea ce se întâmplă între maturi. E un fel de societate-oglindă.

În zece ani de școală, Lastocicăi i se cultivă anumite percepții despre lumea în care trăiește, determinante pentru imaginea de sine. Școala sovietică, pe lângă faptul că îi trece cu vederea toate cicatricile din trecut (la propriu), îi atribuie valori şi identități false: „Devenisem octombrică şi puteam iubi deschis. Pe Lenin îmi era mai ușor să-l iubesc decât pe femeia ce mă hrănea şi mă îmbrăca." [idem, p. 67] şi îi inoculează neadevăruri despre istoria neamului. Schimbările social-politice deschid alte perspective asupra realității: Lastocica află că limba ei maternă e de fapt româna şi că Moldova a fost parte din România. Despărțirea de ideea că moldovenească nu este o limbă e suportată greu de copilă, mai ales când societatea îi consolidase o atitudine românofobă: „Iar noaptea a fost cutremur. Venise din Vrancea, ni s-a spus la televizor. Asta ne făcea România: ne trimitea cutremure. Unde era proasta de Greta, să o întreb despre cât de bună era limba ei română?" [8, p. 114]. Mai târziu însă conştientizează că limba ei are o frumusețe intraductibilă şi acest fapt devine un motiv de bucurie. Deoarece în „moldovenească" se scria cu grafie chirilică, ea descoperă limba română ca pe o limbă străină: „«Ce-i asta?», am întrebat-o curioasă pe Greta. «Limba română», a răspuns ea, apoi, mai atentă, «limba noastră». Nu ştiam ce să cred. Cum putea o limbă care era a noastră să fie scrisă cu altfel de litere? Şi mai ales pentru ce?" [idem, p. 124]. Din acest

moment, Lastocica începe să-şi înveţe propria limbă, proces la fel de chinuitor, plin de umilinţe, frustrări şi demn de ură cum a fost şi cu rusa.

Romanul încorporează unele secvenţe din viaţa matură a Lastocicăi. Fiind medic la Bucureşti, ea rememorează câteva evenimente din copilărie prin care îşi reconfirmă adevărul trist despre identitatea sa lingvistică: „Am continuat fiecare cu treaba sa. Ea amăgea lumea, eu prindeam la minte. Acolo am învăţat eu rusește – printre sticle şi printre beţivi. Când îmi spune toanta de Florica cât de mişto i se pare că ştiu limba rusă şi ce noroc am avut noi, basarabenii, că am învăţat-o de mici... Mă întunec." [idem, p. 34]. Din cauza limbii ruse, identitatea etnică îi este marcată pentru totdeauna, căci la Bucureşti, modul de a se exprima al Lastocicăi diferă prea mult de cel românesc pentru a nu fi percepută drept străină: „Fascinaţia asta pentru ruşi – fără a-i înţelege, fără a-i cunoaşte – mă depăşeşte şi mă doare. Au trecut atâţia ani de când am ajuns la Bucureşti şi nu s-a schimbat nimic. Tot „rusoaica" am rămas." [idem, p. 109]. În Basarabia, vorbitorii de limbă română continuă şi în anii post-sovietici să fie priviţi cu suspiciune, iar în România, influenţa pe care limba rusă o exercită asupra limbajului basarabenilor îi face să se delimiteze flagrant în cadrul comunităţii lingvistice. În situaţia finală, romanul ilustrează „identitatea basarabeanului aruncat la periferia fiinţei sale etnice, ameninţată cu desfiinţarea, era tot mai îndoielnică şi mai confuză, sub presiunea unei delirante intoxicaţii propagandistice." [5, p. 82] La ea acasă, şi în Chişinău, şi în Bucureşti, protagonista se simte străină, diferită, neconformă.

În pofida „casei" pe care i-o oferă, Tamara rămâne o străină faţă de care Lastocica poartă un amestec de sentimente. Ea nu reuşeşte să devină fetei un model uman şi, cu atât mai puţin, unul identitar. Tamara rămâne una dintre femeile de la care Lastocica învaţă o lecţie. De fapt, toate personajele feminine îi marchează într-un mod anume felul de a fi, dar mai ales percepţia despre feminitate, despre raportul bărbat-femeie. Într-o lume în care bărbaţii lipsesc ca voci distincte, „educaţia" femeilor prevede anumite dogme, stereotipuri despre ei: „Bărbaţii înjunghie adânc, îţi fac spatele strecurătoare. Trec prin tine ca prin gară şi îţi scuipă inima ca pe un muc. Ai înţeles? ...Dacă vine la tine vreun bărbat cu bomboană sau cu altceva, fugi şi strigă. Ai înţeles?" [8, p. 49-50]. Lipsa lor de feminitate, pornirile agresive, cuvintele grosolane, obiceiurile dezgustătoare provoacă frica şi disconfortul Lastocicăi de a fi femeie. Devenită, peste ani, mama unei fetiţe pe care o naşte bolnavă (şi pe care o numeşte Tamara), ea încearcă să depăşească ura, dar şi obstacolele propriilor percepţii despre maternitate. Dezarticulată moral, identitar, femeia decade deseori într-un funest proces de victimizare, în pofida realizărilor personale.

Un alt roman care atinge problema desfiinţării identitare a omului la o vârstă sensibilă este **„Woldemar" (Cartier, 2018) de Oleg Serebrian**. Cartea e concepută ca evoluţie ficţională a unei linii de subiect din romanul de debut – „Cântecul mării" (Cartier, 2011), reprezentând totodată şi o evoluţie a scrisului care produce cristalizarea identităţii de prozator a istoricului, politologului şi diplomatului Oleg Serebrian. „Woldemar" este o proză a crizei identitare analizată din perspectivă psihologică, epistemologică, axiologică, socială, istorică, politică etc., în a cărei structură narativă se încifrează procesul de deconstrucţie a unei identităţi umane prin impactul unor factori devianţi ce fisurează imaginea de sine.

Woldemar, personajul central al romanului, ajuns la maturitate, continuă să-şi trăiască acut anormalitatea. El încearcă să se accepte (în starea de „mort" care mimează viaţa, creând impresia unei existenţe normale), însă nu reuşeşte să scape de obsesia de a-şi justifica şi explica permanent cauza „morţii interioare" („Undeva adânc în mine e încarcerat trecutul, ca şi în salonul de la canton. Nu e neapărat trecutul meu, ci mai curând trecutul lumii mele, reale sau inventate, nu mai contează." [6, p. 70]). Discursul confesiv presupune o reactualizare a propriei copilării, lumea căreia produce infinite reverberaţii interioare. Are loc, astfel, o retrospectivă şi o introspecţie simultană, prezentul şi trecutul fiind plasate faţă în

față. Autorul folosește, pe post de stimul lectoral, taina identității protagonistului, dorința de a dezvălui adevărul personajului fiind antrenantă.

Romanul este structurat pe principiul alternanței de voci, narațiunea constituindu-se din două discursuri subiective – al lui Woldemar și al bunicii lui, Marta (protagonistă în primul roman, „Cântecul mării"). Confesiunea fiecărei voci este liniară, cronologică, cu o temporalitate interiorizată în mod exemplar, fragmentată unitar și dispusă în secvențe succesive. Schema alternanței vocilor narative permite tratarea unor evenimente din perspectiva ambilor naratori, prin viziunile complementare textualizându-se o realitate rotundă, întreagă, completă. Semnele de întrebare care apar în monologul interior al unei voci sunt rezolvate în discursul celei de-a doua. O altă stratagemă narativă cu efect anticipativ, dar și integrator, este inserția unor istorisiri și pilde care funcționează ca mici puneri în abis (discuția cu profesorul Veazemski, povestea cu smaraldul, revelația caleidoscopului vs lumea romanului construită după același model ș.a.).

Woldemar este înzestrat cu o sensibilitate deosebită și cu o memorie fenomenală, care reconstituie realitățile până la cele mai mici detalii pe baza stimulilor senzoriali, a impulsurilor și ritmurilor ciclice ale naturii și ale vieții sociale. Discursul capătă autenticitate prin constatările uimitoare ale personajului care suferă de o „sensibilitate nesănătoasă". Pentru a nu deraia într-o atmosferă profund deprimantă, vocea narativă jonglează cu diverse secvențe din copilărie, trecându-se alternativ de la experiențe dure, oribile, traumatizante, la trăiri feerice, luminoase, intense. Însă pe măsură ce construcția romanescă ia amploare, iar imaginea lui Woldemar devine tot mai clară și completă pentru cititor, percepția despre sine a personajului se descompune. Evoluția tramei narative este invers proporțională cu mișcările interioare ale protagonistului. Traumele copilăriei se acumulează și, în pofida inteligenței și succesului său, tânărul rămâne confuz, nesatisfăcut de viață și cu obsedanta întrebare în față: cine sunt eu?

Woldemar este un copil lăsat în grija rudelor, înfiat din fașă de către doi inși căsătoriți din interes, care își sunt insuportabili: mama (care îi este de fapt mătușă) cu simptome evidente de instabilitate psihică și tatăl – șters, absent, impasibil, fără caracter. În relația dintre părinți, Woldemar vede doar dispreț, iar pentru fiecare neînțelegere între ei este tratat cu cruzime. Deși tatăl demonstrează în unele cazuri milă față de copil, el nu reprezintă un factor de decizie, în fața soției nu are nici poziție, nici cuvânt. Din partea mamei adoptive n-are parte decât de o atitudine incertă. Prima criză identitară pe care o suferă este dovada clară că există taine despre originea lui, pe care le știu toți înafară de el. Woldemar află întâmplător adevărul care îi este ascuns mulți ani: că are alți părinți biologici de care a fost abandonat. Această primă ciocnire de realitate are loc într-un context impropriu. El află despre faptul că e înfiat pe drum, de la un copil de vârsta lui. Din acest moment senzația de copil al nimănui i se acutizează, în pofida grijei și a atenției afective sau violente din partea rudelor, el se consideră o ființă inutilă și străină.

Un alt impact dăunător pe care îl are mediul ține de percepția identității de gen. Copilului i se impune o percepție deformată despre masculinitate. Mama adoptivă, deși regretă că nu s-a născut bărbat, e profund dezgustată de soțul ei și din acest considerent îl brutalizează deseori pe copil, reproșându-i că „va fi bărbat" (adică: mitocan, ca „toți ceilalți"). Fiind educat de mamă adoptivă, bunică și străbunică, Woldemar rămâne într-o permanentă stare de incertitudine cu privire la ce înseamnă „a fi bărbat" și de ce trebuie să se simtă vinovat că s-a născut bărbat. De fapt, lumea în care trăiește îi confirmă același lucru: „Gândurile îmi reveniră din nou la măcelul iepurilor. De ce anume băieții-iepuri trebuiau sacrificați? De ce tuturora nu le plac anume băieții? Pe cei ai oamenilor îi trimit la război, pe cei ai iepurilor îi taie? Și vorbele astea răutăcioase spuse în permanență de mama Iuliana despre băieți... [...]

— Auzi, mămucă, de ce tata Nicu taie numai iepurii și iepuroaicele le lasă?

— Pentru că iepuroaicele o să fete iepurași.
— Ah, ia te uită!!! am exclamat. Și iepuroii?
— Ei sunt ca bărbații... Nu e nevoie prea mult de dânșii." [6, p. 107-108] Exact același răspuns îl primește când întreabă de ce caii trec procedura emasculării: „Pentru că ei sunt ca toți băieții, răi și pușI pe pozne. Asta îi cuminţește." [idem, p. 109] Sexualitatea e o temă tabu, pornirile afective față de colegele de clasă îi sunt blamate în public și pedepsite violent acasă, masculinitatea este înțeleasă de micul Woldemar ca o formă de vinovăție și orice comportament ce o evidențiază trebuie reprimat.

Această supremație feminină, caracteristică și pentru lumea romanului Tatianei Țîbuleac, amintește de schema arhetipală a lumii dezechilibrate, reflectată în povești („Fata babei și fata moșneagului", „Punguța cu doi bani", „Soacra cu trei nurori" ș.a.); o lume în care prevalează un singur element al dualității ființiale este sortită peirii. Protagonistului lui Oleg Serebrian i se fundamentează imaginea de sine pe baza unei idei care se repetă mereu: „Tu ai fost zidit aşa cum eşti de trei femei. Trei femei incredibil de diferite din toate punctele de vedere – ca vârstă, ca viziuni, ca valori, ca aspirații..." [6, p. 99]. Fiecare dintre ele își lasă „amprentele" în conștiința lui Woldemar și niciuna nu-și asumă responsabilitatea pentru traumele lui. Cel mai grav identitatea lui de gen îi este afectată mama adoptivă. Iuliana este unica femeie în mediul său care își permite să fumeze, poartă pantaloni, conduce mașina, e tunsă scurt, înjură fără rezerve și își impune deciziile în mod agresiv, având o părere foarte înaltă despre sine: „Femeile conduc și casa, și lumea. Asta e de când vremea și pământul. Bărbații se uită numai la femei, iar ele fac din voi ce vor, pentru că după ele vă curg balele toată viața." [idem, p. 126]. Autoritatea excesivă a femeii produce un dezechilibru în mediul casnic și îi mutilează băiatului percepțiile despre sine.

Problema identității însă nu se reduce doar la viziunea denaturată asupra raportului feminin-masculin. Un alt aspect, mult mai dureros, ține de formarea identității etnice a lui Woldemar, care îi este pusă sub semnul întrebării tot de mic, când copiii din anturaj îi numesc „neamț" ca și cum l-ar insulta („Ce faci bă, neamțule? întreabă Vlăduț zărindu-mă. [...] Fritz, bre, fritz adevărat!" [idem, p. 161]; „Ce nume-i ăsta, Woldemar? E ca Volodea?" „Nu. E nume german." „Ce le-a venit la ai tăi de ți-au pus un nume de neamț?" [p. 178]), când el e convins că, deși vorbește germana, nu este neamț. Situația de incertitudine în ce privește apartenența etnică se repetă într-o discuție cu bunica, când el își exprimă nedumerirea că în acte e indicat că e ucrainean, deși nu știe limba ucraineană și spațiul acesta îi e străin: „Nu cred că ați decis corect, ma. Eu nu sunt ucrainean, ai obiectat tu pe un ton care nu admitea vreo concesie." [6, p. 101]. Al treilea aspect care îi anulează necesitatea de apartenență etnică este faptul că Woldemar crește într-un spațiu sovietic, românofob, și ipoteza că ar fi român îi este mereu spulberată de oameni care demonstrează ostilitate față de această națiie: „Erai de timpuriu sensibil la suferința altora, dar mai era o temă care te-a atins: cea a identităților tale, de care trebuia să te dezici în public. „Ma... de ce toată lumea îi urăște pe români?" [idem, p. 205]. În mediul social, copilului îi este interzis să spună că este neamț, i se pare incorect să afirme că este ucrainean și se expune unui risc, dacă se declară român. Identitatea personală, sexuală, etnică, socială a copilului rămâne o chestiune suspendată. Woldemar resimte nu doar înstrăinare totală față de lume și față de sine însuși, ci și o senzație de fals. Sinele este perceput ca artificiu al circumstanțelor.

Marcat de „drama psihologică a diferenței" (A. U. Gabanyi), de mutilări identitare repetate, cu efecte ireversibile, Woldemar ajunge să pună la îndoială raportul dintre adevăr și falsitate, realitate și imaginație, stare de conștiență și vis, romanul încheindu-se cu un „vis în vis", un vis lucid, în care eul suferă o dedublare, revenindu-se astfel la starea protagonistului de la începutul cărții, unde se șterg limitele convenționale între a fi viu și a fi mort.

„Câinele de bronz" (Cartier, 2018) de Emanuela Iurkin, este, între celelalte romane despre copilăriile basarabenilor, un text de o tristețe conștientizată, asumată, trăită pe

îndelete, alimentată din istoria unei copilării ratate, emblematică pentru realitatea basarabeană din ultima jumătate de secol, în care mii de copii au fost abandonați de părinții plecați la muncă în toate colțurile lumii. E tristețea trecutului destrămat și a prezentului searbăd al unui individ blocat într-o copilărie neîmplinită, lipsită de căldură și protecție părintească.

Romanul începe cu spulberarea iluziei unui început de copilărie normală, în sânul familiei. Când familia se destramă, protagonista intră în albia unei așteptări care va dura toată viața („Mi te și închipui cum vii. Seara te aștept cocoțată pe gardul grădiniței. Mă iei în brațe și mergem spre casă. Îți aud inima, mă legeni în ritmul pașilor tăi, îți miros transpirația și izul țigărilor fumate peste zi...” [4, p. 27]). Ea devine unul dintre copiii hrăniți cu pretenția că iubirea părintească poate fi compensată de colete cu dulciuri. Bomboanele rusești însă nu reușesc să-i potolească foamea, ci doar o amplifică. În mijlocul mizeriei și al singurătății, dulciurile anihilează pentru totdeauna pofta de viață.

Unul dintre motivele centrale ale romanului este foamea în toate formele ei: foamea ca stare fiziologică permanentă („Huruitul frigiderului încetase și odată cu el se potolise și dorința de a-i devora conținutul. Nu fusese niciodată o soluție. Foamea sau ce-o mai fi fost ceea ce numeam foame oricum nu se astâmpăra” [idem, p. 81]), foamea de normalitate, foamea de prezent, de afecțiune părintească, de iubire. Nepotolita foame existențială se reflectă și în imaginea obsesivă a Verutei, copila care a murit, ca și apropiații ei, pe vremea foametei, sugerându-se ideea că foametea nu s-a încheiat în anii imediat postbelici, ci bântuie și azi, în sufletele tuturor copiilor abandonați „temporar”, în numele traiului decent după care se avântă părinții. Capitolul de la pag. 85-86 este o sfâșietoare poezie a foamei din cauza căreia viața multor oameni se rezumă la un șir de neîmpliniri.

Lumea protagonistei se îngustează treptat de la cei câțiva oameni ai trecutului la *eu*. Raporturile deficitare cu oamenii, pe care le trăiește la modul potențial, par a fi relativ satisfăcătoare, înafară de relația cu mama, pe care fiica nu încetează să spere că e reparabilă. Distanța care se instaurează în copilărie rămâne de nedepășit, chiar și în condiția apropierii fizice, relația mamă-fiică se face imposibilă: „Intangibil, mama – atât de departe. Tot mai străină de la un an la altul. Tot mai străină și atunci când e alături. O necunoscută” [idem, p. 16], cele două nu se mai pot înțelege nici în ce privește faptele mărunte. Copilul ajunge la Moscova pentru a trăi câteva momente alături de mama, însă diferențele de percepție le îndepărtează și mai mult: „Și simt că acuși o să-mi dea lacrimile. E peretele ăsta între noi. Și nu știu cum să-l ocolesc. Și nici din ce parte să mă apropii. De fapt, vreau atât de puțin, atât de puțin! Nu vreau nici un fel de teatru rus, nici *bolșoi*, nici *malenkii*. Vreau doar să mergem acasă.” [idem, p. 72]. Neînțelegerile sunt generate de două moduri de a fi și de a înțelege relația atât de diferite, încât toată comunicarea se limitează la certuri. Niciuna nu tinde să întâmpine cu bunăvoință, compasiune, înțelegere tendințele celeilalte. Fiecare se încăpățânează să fie acceptată înainte de a accepta însăși.

Copila înțelege în sinea ei că există un loc comun între ființa sa și a mamei, că mama se baricadează de realitate cu vechiturile pe care le adună acasă, gest pe care ea îl detestă, cuprinsă de vinovăția că ar face, de fapt, același lucru: „Doar pentru că nu vreau să recunosc ce se întâmplă cu mine. În timp ce mama se acoperă cu tot felul de obiecte, eu mă ascund în cărți, în lecturi.” [4, p. 75]). Relația cu mama este atrofiată și continuă cu încă o despărțire rece. Dacă mama este un alter-ego, un eu în variantă rece, insensibilă, indezirabilă, tata reprezintă alteritatea, este un *tu*, o condiție absolut necesară conturării identității copilului. Cei doi părinți îi oferă (anti-)modelul de relație care îi va marca modul de a se raporta lumii.

Adresantul discursului narativ este, așadar, tatăl. Despre ceilalți se vorbește la persoana a treia, ca despre niște prezenți/ absenți în existența naratoarei, iar *tu*-ul contează mult mai mult, fiind fixat în certitudinea că există și că este posibilă o raportare afectivă la el. Chiar dacă distanțarea și aparenta nepăsare a tatălui e pentru copil un chin zilnic („Aș fi preferat să mi se spună că ești mort. Ar fi fost mai simplu pentru mine.” [idem, p. 13]), el

rămâne o obsesie care îi umple realitatea. Copila își face o imagine despre bărbați prin chipul tatălui și lipsa lui în copilărie o face să trăiască acut procesul de maturizare, să se răzbune la fiecare pas pe sine însăși ca și cum s-ar răzbuna pe el. Ea trăiește febril absența iubirii și protecției paterne devine femeia cu deficiențe în relaționare cu bărbații, pentru că relația ei cu Vâlcu este supusă aceluiași model: insuficiență afectivă, despărțiri, iluzii destrămate și o infinită, anostă stare de așteptare.

Foamea de iubire se transformă treptat într-o groază în fața iubirii: „Așa de parcă noi doi ne-am afla într-o odaie și dintr-odată tu ai începe să crești. Și ai crește până când n-ar mai rămâne deloc spațiu. Eu m-aș lipi de perete și aș încerca să ies de acolo. Nu aș ști pe unde s-o iau. M-ai strivi cu dragostea ta întârziată de părinte, până n-ar rămâne din mine decât niște cuvinte înșiruite haotic." [idem, p. 10]. Singurătatea și frica pe care i-o alimentează trecutul devine unicul fapt real pe care îl consumă în prezent. Traumele din copilărie au efecte regretabile și inevitabile asupra maturității.

Personajul Emanuelei Iurkin trăiește o sumedenie de realități potențiale, de o tristețe reconfortantă, uneori necesară, toate trecute prin grila copilăriei („Mă voi simți invizibilă, aproape inexistentă. Absentă. Mă voi uita la mine de sus. Din cea mai bună versiune a mea, o versiune probabilă. Versiunea care aș fi putut deveni (...) Smiorcăiala mea va părea o capodoperă" [4, p. 30]), iar în mijlocul acestei lumi a normalității potențiale se află. În mintea protagonistei, el aparte ca o șansă de salvare, o evadare din sinele bolnav, care însă nu reușește să existe și în realitate („Vâlcu mă va restitui vieții mele de până la el ca și cum nu s-ar fi întâmplat nimic deosebit. Atent, cu surâsul lui de bere rece și amară. Și mă voi minți că încă e aici. *Vocea din camera virtuală de alături*." [4, p. 82]), pentru că e necesară o prezență omenească continuă alături de un om traumat, ca să poată dezvolta atașamentele de care a fost lipsit în copilărie, însă puțini sunt gata să-și asume acest rol pentru o viață. În raport cu Vâlcu, ea imaginează o mulțime de situații la prezumtiv, multe similare relației tată-fiică, până și despărțirea de Vâlcu o suprapune celei de tată. Relația cu tata se încheie, de asemenea, cu resemnare și acceptare a lipsei de afecțiune ca mod de a iubi. Romanul în întregime, ca act de comunicare (confesiune), ca „scrisoare" cu adresant concret – tatăl, se fondează pe speranța restabilirii conexiunii afective cu el.

Nevoia de a fi iubită, mângâiată, de a fi importantă și necesară în viața părinților, o face atentă la toate situațiile în care copiii sunt sau nu iubiți de părinți, situații care se repetă mereu, ca un film ce ține s-o scoată din minți: „Repetiția este mama nebuniei. (...) De exemplu, dimineața în troleibuz – un bunic cam șifonat și o fetiță cu un ghiozdan enorm în spinare – nepoata lui. (...) Și legătura tandră dintre ei se prelungește. Mă înfășoară și pe mine. Din pură întâmplare. Schimbul acesta de căldură și grijă, emoționant, e ca o funie invizibilă în gâtlejul meu. Însângerează totul, desface crustele." [idem, p. 78]). Aceste scene îi amintesc mereu de ceea ce i-a lipsit și ce-i va lipsi întotdeauna, fixând-o și mai mult într-o etapă pe care nu o va depăși, care o va face să trăiască fără tentații, fără uimire, fără plăcere, un fel de viață care curge pe alături.

Statuia de bronz a unui câine și legenda lui este o punere în abis prin care se accentuează aceeași foame de iubire necondiționată: „Și de atunci îi tot netezesc. Mă gândesc că mi-ar plăcea să mă transform într-un câine de bronz. Să vină mama și să mă netezească pe îndelete, cu speranță și încredere. Capricii. Aproape insolație." [idem, p. 74]. Istoria unui câine este și cea care încheie romanul, printr-o altă punere în abis: un câine a trăit toată viața cu un os în gât („Dar n-a reușit niciodată. Deși s-a străduit mult de tot. A și trăit mult de tot. A murit cu osul acela înfipt adânc în gât" [idem, p. 95]), un final sfâșietor despre obstacolele pe care omului cu o copilărie eșuată îi este peste puteri să le depășească. Vocea naratoarei este vocea fiecărui copil crescut în sărăcie, mizerie, singurătate și frig, care și-a dorit la un moment dat să fie un „câine de bronz" sub palmele părinților sau măcar ale străinilor. Pe de altă parte, e și vocea adulților cu o interioritate paralizată, care nu-și vor putea oferi niciodată

libertatea de a iubi şi de a fi iubiţi deplin, necondiţionat, absolut. Mesajul final devine limpede: nimeni şi nimic nu poate înlocui dragostea părintească – condiţie unică a faptului de a deveni *om*, în sensul deplin al cuvântului.

Discursul şlefuit până la transparenţă al romanului „Câinele de bronz" de Emanuela Iurkin ia amplitudinea unui prelung urlet de durere. Frazele vibrează de necesitatea, niciodată satisfăcută, de a fi iubit. E un text lipsit de motive de a râde, fără amestec de furie sau nostalgie, un text de o tristeţe pură, consumată lent, transmisă în fiecare rând şi mai ales printre rânduri. O carte a unui proces de conştientizare a golurilor trecutului.

Seria romanelor despre copilăria basarabeană continuă, în anul 2019, printr-un alt debut remarcabil. Romanul **Valentinei Şcerbani, „Oraşul promis" (Tracus Arte, 2019)**, completează colecţia de istorii ale copilăriilor mutilate. Se conturează încă o lume în care lipsesc cu desăvârşire bărbaţii, iar femeile severe, aspre, nefeminine deviază percepţiile copiiilor pe care îi cresc în lipsă de afecţiune maternă. Evocarea evoluează dintr-o realitate crudă în oniric, horror, absurd şi se înalţă prin secvenţe de o poeticitate transparentă, pătrunzătoare.

Personajul central este Ileana, o copilă pe care mama o lasă în grija altei femei de la care ajunge pe mâinile mătuşilor, nişte individe stranii, reci, care vorbesc şi se comportă neînţeles, aberant şi inadecvat în raport cu un copil. În casa mătuşilor, Ileana este ignorată şi deseori umilită, se simte în lipsă de siguranţă: „Întotdeauna prezenţa Mariei îmi lăsa un sentiment de tensiune şi disconfort. Avea ceva diavolesc în ea, nişte paşi pierduţi, nişte văluri negre. Am verificat de câteva ori dacă nu vine nimeni şi am continuat s-o urmăresc pe cealaltă" [7, p. 33]; „Toată goală, cu pântecele în faţă, cealaltă s-a învelit în prosop. Am înţeles că se pregăteşte să iasă. Avea un comportament straniu pentru o femeie de vârsta ei. Cu toate astea, acţiunile ei nu au aveau niciun sens. În locurile acestea toate se întâmplă în linişte, ar fi spus mama, în locurile acestea toate se întâmplă fără sens" [idem, p. 34]. Copila asistă la tot felul de scene care o uimesc, o dezgustă sau o contrariază, însă în mintea ei, ca o forţă suprapersonală, salvatoare, predomină vocea mamei. Decesul mamei e o realitate pe care Ileana n-o poate accepta.

Casa în care trăieşte se asociază unui buncăr, unui cavou. Un spaţiu anost din care fata încearcă la un moment dat să evadeze, dar e întoarsă cu forţa înapoi. Casa cu odăile ei ciudate, pădurea, Toltrele, drumul şi toate celelalte spaţii au valenţe simbolice. Autoarea încifrează trăirile personajului în imagini şi replici care se repetă obsesiv: „În spate, întinderea era înconjurată de păduri de conifere, cu rădăcini ieşite din pământ, parcă-s şerpi. Nu am văzut până atunci copaci care să vrea să se dezrădăcineze, să iasă din pământ, o să-ţi priască. Un vânt umed mi-a mângâiat obrajii. Păşeam mecanic cu mâinile în buzunare. Lumina zilei era aprinsă." [idem, p. 22]. Nu doar mătuşile, ca nişte fiinţe fantomatice, ameninţă fata, ci şi locurile, imensitatea cărora întăresc senzaţia existenţei mici şi insignifiante a personajului.

Despărţită de mamă, Ileana îşi construieşte imaginea de sine prin asociere cu imaginea pe care o reconstituie din amintiri, dar şi din spusele mătuşilor. Copila retrăieşte amintiri despre mama în care se oglindeşte: „Ţin minte că mama venise să o consoleze. Pe mine mă lăsase la Doamna ca să mă ferească de morţi. După înmormântare, a plâns câteva zile. Maria îi reproşa mamei că ar fi fost „o fiinţă poetică, cu capul în nori, visând cu ochii deschişi la oraşe şi iubiri care nu puteau să i se întâmple" [7, p. 24]. Vorbele mamei îi răsună în cap în fiecare situaţie-limită, fata aude fragmente de replici care o ajută să depăşească crizele. Identificarea cu mama îi face existenţa insuportabilă, orice asemănare îi este reproşată de mătuşi, fiindu-i insinuată o formă de vinovăţie în acest sens. Abuzurile însă nu influenţează nicidecum legătura fetei cu mama.

Mătuşile îi deformează imaginile despre sine prin atacuri la persoana mamei, dar şi prin aversiunea faţă de femei în general. În deformarea imaginilor, mătuşile aleg cele mai

anoste perspective asupra unor fapte reale: „Îmi zice că tata mereu a iubit alte femei. Că m-a vrut băiat. După asta, a crezut-o pe mama că nu e bună de nimic. O băgați în pământ de vie, tu și cu tat'tu. Tu că ești alintată, el că e muieratic. Maria are adevărurile ei. Când te-a născut, ai istovit-o. Ai fost o greşeală, de la bun început. Nici măcar nu te-a făcut din dragoste..." [idem, p. 75]. Declarațiile desfigurează realitatea, punând în dezechilibru amintirile Ilenei și afectând identitatea ei.Feminitatea este asociată agresiunii, ferocității sau, în cazul copilelor, umilinței, slăbiciunii şi morbidității. Unica verișoară a Ilenei, Codruța, este un copil din flori, lipsit de atenție, tratat cu răceală, indiferență şi deseori cu dispreț.

Deşi refuză să accepte moartea mamei, Ileana îi anticipează şi îi trăiește decesul în fantezie: „A început să mă neliniștească gândul că mama ar asculta radioul și s-ar putea îngrijora. O visasem deja în toate felurile, chiar și moartă." [idem, p. 41]. De fapt, nici realitatea nu întârzie să-i confirme faptul. După decces, mătușile împart cu o bucurie diabolică, chiar în fața copilei, hainele mamei ei: „«Păcat să fie mâncată de molii». Recunoșteam în gesturile ei anumite trăsături ale mamei. La drept vorbind, îmi venea să intru și să-i smulg toate hainele de pe ea, să le târăsc prin noroi sau să le tai cu foarfeca. Pe de altă parte, îmi venea să intru și să o cuprind cu toată ființa mea, ca pe-o dovadă a existenței mamei. Clocoteam în propria deznădejde." [idem, p. 44]. Cele două mătuși și „mătușa mătușilor" sunt portretizate hiperrealist, încadrate într-un decor horror. Imaginile lor şi ale cadrului spațio-temporal formează un mecanism de simbolizare. Caii negri (ai pasiunii, dacă ne amintim de interpretările lui Platon) sunt închiși în grajd tot timpul şi mor în finalul romanului. Scena înmormântării străinei (care a murit în casa lor), cu lacrimi şi hohote de râs, săpând groapa cu mâinile, într-un anturaj al groazei, instaurează teroarea și burlescul.

Cele mai expresive fragmente din roman sunt cele referitoare la mamă. Adunate la un loc, acestea formează o întreagă poezie, pilonul central care susține construcția romanului. Mama simbolizează lumina, iubirea care îi lipsește copilei, dar şi durerea care o sfâșie, în același timp. Lipsa mamei o trece prin toate stările. O face să iubească ploaia, să se resemneze cu mizeria, să spargă vase de furie.

Autoarea își modelează discursul în horror, oniric. Realitatea este hiperbolizată sau concentrată în visuri. Visul capătă consistență prin grotesc, absurd, și înghite treptat realitatea, se răspândește, se extinde, se suprapune realului. Imaginea onirică a aruncării cu pietre în mama amintește de romanul lui Vladimir Beşeagă, „Viața și moartea nefericitului Filimon...", în care protagonistul, despărțit de mic de mama lui, crescut de mătușă și de tată, în momentul când ajunge să o întâlnească, i se cere să arunce cu pietre în ea și să o numească „străină". De altfel, și romanul lui Beşleagă abordează tema crizei identitare a basarabenilor.

Către sfârşitul romanului, textul ia diferite aspecte grafice, se înrămează, se centrează, folosește spații goale, secvențe textuale fixate pe axe din virgule sau cuvinte în engleză, pătrate cenușii între șirurile de cuvinte și alte strategii ce țin de tehnoredactare. Autoarea renunță la semne de punctuație, creând impresia că proza o ia în derivă, devine un flux de poezie onirică, simbolică. Înafara capitolelor enumerate apar secvențe „străine" (între care se infiltrează și altele cu cifră identică și un indiciu suplimentar), numite „Arhivarium", discursuri onirice despre absența tatălui, despre trăirea imaginară a întâlnirii cu el. Deși e construit conform unei scheme care tinde să devieze de la liniar, romanul își păstrează o construcție clasică, inelară, în capitolul 15 fiind reluată imaginea poștașului care îi aduce vestea morții mamei, din primul capitol.„Orașul promis" de Valentina Şcerbani e un roman al neacceptării morții, al ignorării realității funeste, o eschivare irezolvabilă care produce la fel de multă suferință ca și impactul crud al adevărului. Pe de altă parte, ca linie de subiect, este formarea interiorității unui copil traumat, prin procesul de identificare cu imaginea rememorată a mamei.

Un alt roman al „amintirilor din copilărie" care se deosebește tranșant de celelalte apărute în ultimii ani și prin conținut, și prin abordarea inedită a temei, dar în special prin

stilul narativ, este **„Tata mă citește și după moarte (poVeste 18+ despre copilăria sovietică & despre copilăria Uniunii Sovietice)" de Mihail Vakulovski,** apărut la editura Humanitas, în 2020. Desfășurând „poVestea" pe care o promite subtitul în două planuri paralele, discursul naratorului absoarbe limbajul dezinhibat, direct, matur, al copiilor din anturajul personajului central, care întrece adultul (alter ego, scriitorul) în libertatea pe care și-o permite, în pofida temelor tabu, a interdicțiilor și a stereotipurilor sovietice.

Unul dintre aspectele remarcabile este structura de *matrioșkă* a cărții, de „roman în roman". Prin procedeul silepsei se creează efectul unui fragmentarism eterogen, însă fără a dăuna unității compoziționale a lucrării: romanul „Tata mă citește și după moarte" încadrează romanul „Fotoaparatul", iar acesta, la rândul lui, printre istoriile savuroase din copilăria micilor antoneni în perioada sovietică, interpolează o serie de fragmente cu specific legendar. Unul dintre ele e, de pildă, cel despre schimbarea denumirii raionului Suvorov, care a fost „botezat" astfel în perioada sovietică, atunci când toate unitățile teritoriale, instituțiile, străzile din Republica Moldova au fost redenumite în cinstea unor eroi ruși. Fragmentele în care naratorul-scriitor vorbește cu tatăl aparțin romanului-cadru, pe când celelalte, în care se povestesc tot felul de cazuri năzbâtioase și situații picante din perspectiva lui Mișca, formează substanța romanului încadrat. Alternanța dintre fragmente se face evidentă prin spațieri grafice, iar diferența dintre discursurile celor două romane este una de perspectivă (punctul de vedere al copilului Mișca alternează cu cel al adultului). Astfel, în „Fotoaparatul" apar intruzii explicative, justificări, detalii despre faptele relatate, introduse prin adresare tatălui, prin adoptarea altei perspective. Prin acestea, naratorul îi atribuie tatălui statutul de cititor ficțional, primul cititor al ambelor conținuturi, iar din această postură, tatăl e vocea care stimulează sau orientează procesul de scriere („Hai că știu că ți-e dor și de ceva poezie, tată..."). Discuția cu vocea tatălui, care domină anturajul și mintea fiului, formează pretextul. Dialogul tată-fiu începe și încheie romanul.

Figura tatălui este construită prin două perspective: a lui Mișca și a naratorului-autor, adică a adultului. Romanul încadrat narează copilăria lui Mișca: situații din familie și dinafara ei, ocupații, interese, vise, dar și modalitățile cele mai „eficiente" de educație prin care trece un copil de intelectuali, cu nimic deosebite de cele prin care erau educați copiii satului. El are parte de lecții de tot felul, inclusiv de bărbăție: „Fii bărbat!" zicea tata – nu trebuia să plâng și nu trebuia să mă plâng, nu trebuia să mă învingă nimeni, trebuia să fiu „bărbat", dacă îmi dădea unu' mai mare una în bot și nu puteam să mă răzbun pe loc, îl pândeam până-i trăgeam cu un par în cap. Sau cu o piatră. Eram bărbat, veneau părinții colegilor de la grădiniță să i se jeluiască lui tata, da' tata ținea cu mine." [idem, p. 49]. Dogma educativă în perioada sovietică funcționa la toate nivelurile, inclusiv și în cadrul familiei, unde dreptatea se face tot cu forța, iar respectul se impune prin frică. Abordarea este ilustrativă pentru toată educația anilor sovietici, deși la școală elevilor le era interzis formal să se bată și să înjure, erau bătuți și insultați zilnic și de colegi, și de profesori, și de părinți.

În viziunea lui Mișca, tatăl este un gigant, atotștiutor și atotputernic: „Tata mă învață și cum se ține lingura și cum se ține furculița și cum se zice când fac ceva sau altcineva face ceva – totdeauna tre' să zici ceva, tata știe tot și e cel mai puternic om din lume, are așșaa mușchi!" [idem, p. 26]. În pofida faptului că tatăl are rol de dumnezeu real, vizibil și palpabil, față de care trebuie să manifeste ascultare, Mișca nu e nici pe departe cel mai cuminte copil din sat, el se integrează perfect printre copiii uliței. Printre aventurile lor, dezgolite narativ, și în discuțiile reproduse autentic, apar o mulțime de elemente specifice timpului: comedia cu Nikulin, Vițin și Murgunov (cu scena atât de sugestivă!), pionerii „eroi" ca Pavlic Morozov (care își trădează tatăl „pentru patrie"), Ion Soltîs ș.a., secvențe din sovietizarea forțată a satului basarabean, proces în care copiii erau participanți activi: subotnicele, vizitele la veteranii războiului, organizarea specifică a procesului în școală, taberele pionierești. Toate

acestea ar fi fost foarte triste, dacă nu alternau cu adevăratele libertăți ale copilăriei, cele care întrec imaginația maturilor.

Linia romanului încadrat este întreruptă regulat de fragmente din romanul-cadru, despre figurile simbolice ale timpului, povestite din perspectiva adultului: Gagarin, Lenin, Vîsoțkii, Țoi, istorii ce alcătuiesc o linie narativă autonomă. Dacă în „Fotoaparatul", numele lui Lenin e însoțit de folclorul infantil menit să-l consfințească și tot felul de false interpretări ale „eroismului" său (discursul lui Colea), în romanul-cadru apar nume și istorii ale unor personalități legendare care se opuneau ideologic pseudodivinității sovietice. Cel mai interesant este însă că cele două planuri intră în rezonanță și formează o viziune unică asupra falselor valori.

Copiii sunt impuși să memoreze și să repete papagalicește texte și idei fixe despre „patrie", date din istoria formării URSS, învățate la lecții comunist-leniniste și o mulțime de poezii partinice de Vieru, Bucov, care peste câțiva ani au dispărut fără urmă din programele școlare. Toate acestea însă erau învățate superficial și reproduse într-o retorică ridicolă, fără a li se intra în esență. De altfel, copiii simțeau foarte bine falsul ideologiei luminoase care îi invada la școală: „Frate-meu nu putea să înțeleagă de ce Lenin e „bunelu". Zicea că bunelu' e bunelu' Vasile, care-i aduce cadouri și bomboane și care se joacă cu el, nu Lenin, pe care nu l-a văzut niciodată și nici măcar nu i-a trimis bomboane, nici măcar o dată! Zicea că celălalt bunel, tot Vasile, a murit și înțelege de ce nu-i aduce bomboane, dar bunelu' acesta, Lenin, nu e „veșnic viu"? Atunci de ce nu-i aduce bomboane?" [9, p. 69]. Copiii pun cap la cap tot felul de evenimente cu eroi sovietici și, printr-o logică simplă, îi „detronează" din mintea lor. În acest fel, ei își fac un soi de imunitate la falsurile ideologice. Dogmele trec pe rând, ca într-o paradă absurdă, pe alături de copii satului, preocupați prea mult de aventurile lor intime, că să mai poată da atenție și ideilor politice care se propagă.

Spre deosebire de celelalte romane ale rememorării copilăriei, apărute în ultimii ani, cartea lui Mihail Vakulovski are în centru personaje care rămân neatinse ideologic de regim, care demitizează în mod simplu și firesc eroii sovietici, păstrându-și imaginea identitară intactă. Atât faptele expuse fără inhibiție, cât și limbajul necenzurat, exprimă nevoia de libertate. Comportamentul copiilor reflectă cel mai bine această necesitate: ei trăiesc în lumea lor, unde ai dreptate să spui și să faci ceea ce-ți place, nu ceea ce se impune.

Cele cinci romane semnate de T. Țîbuleac, O. Serebrian, E. Iurkin, V. Șcerbani și M. Vakulovski (în ordinea apariției cărților) creează reprezentări artistice ale unor modele identitare viabile. Problema formării identității individuale, de gen, sociale, etnice, a câtorva generații de copii este abordată din unghiuri diferite. În schema traiectelor identitare, evenimentele și experiențele pe care le trăiesc personajele reprezintă adevărate probe de rezistență la atacurile asupra celor mai sensibile zone ale conștiinței umane. Interpretate din această perspectivă, lucrările declanșează, per ansamblu, un act de recuperare identitară prin memorie, efectele căruia transcend ficțiunea artistică.

BIBLIOGRAPHY

1. Bantoș Ana, Scriitorul și dreptatea sa. Tatiana Țîbuleac, „Grădina de sticlă", în rev. „Limba română", nr. 2 (252), 2019.
2. Cojocaru Gheorghe, Conştiinţă istorică, identitate de stat şi identitate etnoculturală în Republica Moldova. Reînnodarea firului istoriei şi păşirea în modernitate, în rev. „Akademos", nr. 2 (13), 2009.
3. Druță Inga, Identitatea literară a scriitorilor români aflaţi „între două lumi", în rev. „Metaliteratură", anul X, nr. 1-4 (23-24), 2010.
4. Iurkin Emanuela, Câinele de bronz, Chișinău: Cartier, 2018.

5. Prus Elena, Identitate urbană / Identitate rurală în proza basarabeană, în rev. „Metaliteratură”,nr. 3, 2001, p. 81-88.
6. Serebrian Oleg, Woldemar, Chișinău: Cartier, 2018.
7. Șcerbani Valentina, Orașul promis, București: Tracus Arte, 2019.
8. Țîbuleac Tatiana, Grădina de sticlă, Chișinău: Cartier, 2018.
9. Vakulovski Mihail, Tata mă citește și după moarte, București: Humanitas, 2020.

REPRESENTATIONS OF THE PLAYFUL EVIL IN ROMANIAN LITERATURE

Ivanov Constantin
Scientific Researcher, "Bogdan Petriceicu- Hasdeu" Institute of Romanian Philology from Chișinău

Abstract: Imagining evil in playful expressions can create a good premise for defying both the effects of evil and evil itself. Laughing in the face of death or scoffing the devil is in fact a manifestation of heroism, so much so that in the Romanian popular imagination this happens in the most ridiculous way. Even some nicknames of the devil are expressions of the irony and persiflage of this character. This way of representing evil has been fully valorized by literary artistic production. The imagination of evil through highly humanized (anthropomorphized) attributes such as devils starving, crouching and shivering from the cold, helpless in the face of man's cunning and especially in the face of woman's cunning, is the sum of a demythologization of characteristics that have emerged under religious influence. This way of treating evil in the cult literature feeds the other need of human when he is put in front of evil forces, namely, the need to laugh "according to the desire of the heart", because only in this way the human can fight the demon and the good can produce joy. Something that folk tales, cult fairy tales, fantastic short stories or even realistic ones, can illustrate with the most nuanced artistic elements that depict a world of the possible. This is a world that is created by the irony of the devil and by the copious laughter towards him.

Keywords: The expression of evil, imaginary, irony, representation

În funcție de contextul istoric sau cultural, de specificul curentelor filosofice, de caracterul sistemelor religioase și a credințelor populare, putem distinge un anumit grad de reprezentare în imaginarul colectiv a ceea ce numim a fi *răul* malefic dimpreună cu expresiile și construcțiile mentale ce reflectă stări sau atitudini față de ceea ce ne depășește și ne înspăimântă. Prin *expresie a răului*, la modul general, înțelegem dimensiunea filosofică și arhetipală a tot ceea ce numim și reprezentăm la nivel imaginar prin conceptul de rău. *Expresia ludică* cuprinde doar o anumită atitudine față de o imagine care înspăimântă (imaginea terifiantă a răului, a demonicului), dar și față de manifestările comice/ironice ale acestei imagini.

Atitudinile ironice față de ceea ce reprezintă răul dimpreună cu terifiantele sale reprezentări și percepții este un scenariu specific basmelor și legendelor populare, fapt despre care Lazăr Șăineanu afirmă: „Ca și puterile demoniace, zmei și uriași, diavolu și moartea sunt adesea ridiculisate în basme și păcălite de istețimea omenescă. Necuratulu mai alesu devine ținta satirei poporale și asupra lui se concentrează pățaniile cele mai ridicule, provenite din absoluta-i imbecilitate" (Șăineanu, p. 841). Or, atitudinea de ridiculizare a diavolului, dar și de minimalizare a puterilor supranaturale care i-au fost atribuite de tradiția creștină, este mai degrabă o camuflare a fricii omului față de o posibilă confruntare cu răul. Deși imaginea diavolului sperie, aceasta este tratată totuși cu ironie tocmai pentru a nu da pe față teama. Mai mult, atitudinea ironică față de rău se datorează unei măsuri de autoapărare, alimentată tocmai de conștientizarea reală a pericolului. E o reacție aproape instinctivă de a nu da pe față frica de ceea ce sperie. Răul, în acest caz, nu este perceput ca fiind ceva subversiv, ci mai degrabă i se atribuie o caracteristică ludică.

Atitudinea ironică față de o prezență malefică este un motiv destul de des întâlnit în imaginarul occidental. Acest motiv a fost alimentat de scepticismul tot mai pronunțat al secolului al XVIII-lea, dar și din necesitatea de a îmblânzi oarecum imaginea înspăimântătoare a diavolului din discursul medieval religios, îndeosebi cel bisericesc. În „O istorie a diavolului" Robert Muchembled remarcă: „Un început de dedramatizare se proliferează totuși prin intermediul umorului sau al ironiei care se desprinde din opere literare sau artistice. Această temă a diavolului luat peste picior nu este fundamental nouă, deoarece ea a furnizat o materie primă abundentă credințelor populare încă înainte de marile vânători de vrăjitoare și își va regăsi locul în campaniile orchestrate după aceste vânători" (Muchembled, p. 217). Nu putem să nu amintim în aceeași ordine de idei și de imaginea diavolului transcrisă în scene burlești de către părintele reformei religioase din Europa, Martin Luther. În ciuda fricii pe care o avea față de puterile satanice, el recunoștea că umorul și ironia ar putea fi o armă bună pentru a lupta împotriva diavolului. Într-o afirmație, devenită moto-ul unei celebre satire a diavolului apărută la mijlocul secolului al XX-lea, „Sfaturile unui diavol bătrân către unul mai tânăr" de C.S. Lewis, sesizăm caracterul ironic al lui Luther față de diavol: „Un drac cel mai bine se alungă, atunci când nu se lasă dus cu textele Scripturii, dacă îl faci de râs și de batjocoră, căci nu îndură să-l iei peste picior" (apud: Lewis, p. 5). În aceeași linie am putea adăuga aici și afirmația lui Thomas Morus: „Diavolului… spirit mândru… nu-i vine la socoteală să-l iei peste picior" (apud: Lewis, p. 5).

Până la apariția în 1707 a romanului lui Alain-René Lesage, „Le Diable boiteux" („Diavolul șchiop"), ironizarea diavolului nu era doar un act gratuit (trăsătură a ludicului) sau de banalizare, ci, mai întâi de toate, era o modalitate de a înfrunta și a combate răul. Odată cu apariția satirei lui Lesage „Diavolul șchiop", imaginea diavolului se preschimbă radical. Dintr-un despot al relelor acesta ajunge să reprezinte spiridușul poznaș din garafă. La mijloc este o invocare destul de caraghioasă a diavolului, care distorsionează într-un mod ridicol ritualurile vrăjitorești de invocare a spiritelor malefice. Astfel, reprezentarea ironică a diavolului pune într-un con de umbră imaginea diabolică înspăimântătoare zugrăvită de vânătorii de vrăjitoare. Diavolul în figura personajului Asmodee devine pentru Don Cléophas *trickster*-ul ce îl rezolvă și i le face pe toate, ba chiar îl însoară cu o fată bogată, făcându-le pe toate cu devoțiune din frica să nu fie întors în sticluță. Asmodee nu e atât un diavol pus pe șotii, cât unul pus la treabă (exploatat) de către om, așa după cum bine le face și le drege pe toate Chirică din „Povestea lui Stan Pățitul". În maniera lui Lesage, satiricii sunt cei ce găsesc o nișă ce exploatează destul de intens diavolul parodiat, făcând astfel „din Cel Rău un personaj eminamente comic" (Muchembled, p. 244).

Diavolul comic îl regăsim și în spațiul tradițional rusesc, pe care N. V. Gogol reușește să-l abordeze din plin. În povestirile lui Gogol, mai cu seamă în „Serile în cătunul de lângă Dikanka", omul face legătură cu diavolul doar în cazurile când în pericol i se află fericirea. Personajele lui Gogol, ca și celelalte din literatura universală, înțeleg că, spre deosebire de Dumnezeu, diavolul propune o cale mult mai scurtă pentru a deveni bogat și cât mai influent. Motivul îmbogățirii peste noapte prin intermediul forțelor demonice, îl avem ilustrat bunăoară și în nuvela lui Gala Galaction, „Moara lui Călifar". Cu toate că voinicul Stoicea auzise că la moara lui Călifar sălășluiește Necuratul, el acceptă provocarea ca pe un mijloc de căpătuire. Astfel, ca și în narațiunile gogoliene, diavolul devine un instrument pentru satisfacerea poftelor egoiste ale omului, dar și personajul de care acesta își bate joc. În loc să câștige sufletul omului în urma serviciilor făcute, diavolul se pricopsește doar cu banala situație de a se face de râs. Or, a-l reprezenta pe diavol de prost a fost principala preocupare a lui Gogol pe care a reflectat-o cu atâta consecvență în opera sa. Într-o scrisoare către Șovâriov (Neapole, 27 aprilie 1847) el mărturisește: „De foarte mult timp nu fac decât să mă străduiesc pentru ca, citindu-mi scrierile, omul să-și poată râde de diavol după pofta inimii". Acest râs de diavol este atât un joc gratuit, pur estetic, cât și o posibilitate (morală) de a lupta

cu acesta. Dmitri Merejkovski susține că însuși „râsul lui Gogol este lupta cu diavolul" (Merejkovski, p. 29). Astfel, o reprezentare în manieră ludică a răului, suprimă și reduce din intensitatea imaginii terifiante a ceea ce este și poate produce răul. Dacă în planul non-ficțional acesta pătrunde în imaginarul colectiv determinat de superstiții ce-i accentuează trăsăturile grotești, înspăimântătoare, în planul ficțional al legendelor și basmelor cu accente burlești, răul și diavolul ca personificare a răului devine o problemă deja rezolvată, ba chiar o comedie copioasă.

Imaginarea ironică, miniaturală a ceea ce reprezintă entitatea malefică ontologică justifică oarecum o cârdășie inofensivă a omului cu această entitate. O cârdășie în care până la urmă diavolul devine subiectul propriei ridiculizări. O asemenea reprezentare a diavolului este ceva caracteristic pentru lumea imaginară a basmului. În acest sens, cercetătoarea Simona Maria Drelciuc face următoarea remarcă: „Dracii basmelor sunt uneori ființe la limita imbecilității, suferind de o prostie incurabilă și fiind exorcizate cu ușurință, caracteristici specifice demonului ludic" (Drelciuc, p. 250).

O altă particularitate a răului ludic este reprezentată în încercările de suprimare a morții. În acest sens amintim aici o poveste a fraților Grimm, „Hansel Jucătorul" (*Der Spielhansl*), motiv arhetipal regăsit bunăoară și într-un basm estonian (Franz, p. 69-71). Scenariul motivului este același; un bătrân (în cazul basmului estonian) sau un cartofor (în cazul basmului relatat de frații Grimm) sunt vizitați de către o instanță cerească formată de obicei din trei persoane (după modelul expresiei *Sfintei Treimi*). Astfel, potrivit scenariului se produce experiența unei convorbiri cu divinitatea, timp în care, eroul basmului cere binecuvântarea asupra unui copac. Această binecuvântare se transformă dintr-o necesitate utilitară într-o șansă apoteotică (bătrânul din basmul estonian rămânea fără mere din cauza că acestea cădeau pe jos și se stricau, iar cartoforului din basmul fraților Grimm, merele îi erau furate). Odată ce este observată valoarea magică pe care o are copacul, merele nu mai cad sau hoții nu mai pot coborî și respectiv sunt prinși. Beneficiarul copacului binecuvântat își dă seama că ar putea dejuca până și scenariul moții care îi bate deja la ușă. Acest fapt îi servește personajului din basm un bun prilej pentru a îndemna moartea ca printr-un șiretlic să urce în copac, fapt ce-i permite într-un fel să suprime activitatea morții sau cel puțin să mai negocieze cu ea un adaos de ani la propria-i viață în schimbul eliberării.

Acest motiv arhetipal, al suprimării morții, este oarecum asemănător cu cel din povestea „Ivan Turbincă" a lui Creangă (moartea urcă într-un copac din care nu mai poate coborî, iar Ivan Turbincă o bagă în turbinca din care nu mai poate ieși). E o ilustrare a năzuinței omului de a izola răul precum și efectele sale reprezentate de personajul cu funcția de reglementare a duratei de viață a ființelor de pe pământ. Acest scenariu de suprimare a morții este preluat într-un cadru postmodernist de către Joe Saramago în celebrul său roman „Intermitențele morții". În lumea personajelor și a universului imaginar al romanului respectiv această năzuință devine un non sens, o situație profund contradictorie. Chiar dacă omul înfruntă răul printr-un șiretlic, element specific al expresiei ludice a diavolului, într-un final se ajunge să i se recunoască acestuia importanța covârșitoare pentru buna funcționare a lumii. Fapt pentru care răul, manifestat în prestația morții, este lăsat să-și continue lucrarea.

În imaginarul literar românesc, haiosul motiv de a pedepsi moartea prin a nu-i permite să-și desfășoare activitatea, este valorificat nu doar de Ion Creangă. Acest motiv se regăsește și la Costache Negruzzi. În nuvela „Toderică" al cărui scenariu s-ar desfășura după modelul basmului estonian și al celui relatat de frații Grimm sunt expuse un șir de situații bizare vizavi de ceea ce am putea referi la expresia răului. Pe lângă situațiile de-a dreptul hilare în care diavolul este păcălit și pus la respect de către un oarecare Toderică, putem observa și în ce se poate transforma o binecuvântare în posesia căreia a intrat un împătimit al jocului de cărți, care, spre surprinderea lui Sf. Petru, era mai aplecat spre cele pământești decât spre cele cerești. Astfel, Toderică se pricopsește cu o pereche de cărți care îi va aduce câștig ori de câte

ori va juca cu ele, cu un copac de pere din care nu va putea nimeni să coboare şi un scăuieş de lângă gura cuptorului pe care oricine se va aşeza nu va putea să se scoale.

Dependenţa de jocurile de cărţi îl face pe Toderică nu doar să exceleze în faţa oamenilor, ci se apucă să joace cărţi până şi cu Scaraoţchi. Ai cere diavolului să joace cărţi este de-a dreptul amuzant. Avem aici un *diavol ludic* în deplinul sens al cuvântului: „Cinstite Scaraoţchi! zise Toderică, de socoţi că este vrednic cel întâi jucător de pe pământ să joace cu tine cărţi, iată îţi face o propunere. Să jucăm amândoi, şi pentru toată cartea ce-ţi voi bate, să am voie a-mi alege câte un suflet din împărăţia ta şi a-l lua cu mine. Una măcăr de-mi vei bate tu, să-mi iei sufletul şi să fie al tău în vecii vecilor" (Costache Negruzzi, Toderică). Partida de cărţi în care este atras Scaraoţchi nu este una obişnuită, aceasta avea să se desfăşoare în baza unor cărţi binecuvântate de Dumnezeu. Astfel, diavolul este păcălit, dar şi umilit într-un hal fără de hal chiar în propriul habitat. Nu doar pierderea celor doisprezece suflete ajunse în iad din cauza lui Toderică este ridicolă, dar şi pecetluirea porţilor iadului din care nu mai putea ieşi şi intra nimeni: „Rămânând afară, Toderică băgă mâna în buzunar şi, ca un poznaş ce era, scoase un condei de credă, care-i slujea la cărţi şi sub inscripţia vestită: *Lascitate ogni speranza voi ch`entrate* înseamnă pe grozavele acele porţi de aramă o mare cruce". Datorită gestului poznaş, diavolii sunt condamnaţi să simtă pe propria lor piele atrocităţile infernului, „Şase luni de zile, până ce creda se roase de cotleala aramii, iadul rămase încuiat. Nu putu înghiţi nici un suflet, şi hămeşiţi de foame, dracii abia suflau. Pagubă că Toderică n-a avut la el o daltă în loc de credă, ca să poată săpa mântuitorul semn!". Costache Negruzzi plasează nu doar un drac sau un slujitor oarecare din infern într-o ipostază ridicolă, ci întreaga cohortă a slujitorilor lui Scaraoţchi este reprezentată ca a fi „ajuns de râsul lumii". Diavolul îl păcăleşte pe Toderică doar atunci când este silit să scape de acesta, invitându-l afară din iad ca să tragă o gură de aer, „Prea bine, răspunse Scaraoţchi, care vărsa sudori de necaz; ien să ieşim puţin păn-afară". E vorba de acelaşi şiretlic pe care îl face şi Talpa Iadului din povestea „Ivan Turbincă". Din această expulzare din iad, se pare că cel mai avantajat rămâne a fi Toderică, care nici nu avea de gând să zăbovească prea mult timp acolo. Prin urmare, înfruntarea răului în interiorul zonei sale de existenţă precum şi nevoia de a-l expulza din iad pe cel ce a îndrăznit o asemenea ispravă constituie un element universal de reprezentare a luptei omului cu răul. O luptă care trece dincolo de angoasa mistică, într-o competiţie tratată cu ironie şi umor. E un motiv ce se înscrie foarte bine în modelele tipice de reprezentare a raportului bine-rău.

Altceva este cu celălalt reprezentant al răului, Moartea. Aceasta, în aceeaşi manieră poznaşă a lui Toderică, ajunge să fie amăgită de două ori. O dată când este îndemnată să urce în copac să-i dea o pară, fapt care oferă bătrânului Toderică prima negociere, de a i se adăuga încă o sută de ani la zilele sorocite. Cea de a doua este scăuieşul de lângă gura cuptorului, care la fel a fost binecuvântat ca cine se va aşeza să nu se poată scula de pe el. Fără a bănui, moartea este trasă pe sfoară şi băgată chiar în gura focului, în consecinţă ajunge să fie „pe jumătate pârlită". În scenariul nuvelei „Toderică" sunt prezentate, în aceeaşi manieră gogoliană, o serie de ipostaze burleşti ale răului. E o totală bătaie de joc faţă de diavol, dar şi faţă de Moarte, o ridiculizare la modul cel mai dur posibil.

O altă reprezentare ludică a răului, oarecum asemănătoare cu cea din poveştile crengiene, o identificăm şi la I. L. Caragiale. Am putea spune că însăşi personajele hazlii numite în naraţiunile lui Caragiale draci, sunt de fapt expresia ludică a răului. Aceştia sunt neputincioşi şi păguboşi în raport cu personajul-cheie. De cele mai multe ori, dracii sunt lipsiţi de tradiţionalele însuşiri supranaturale. Este vorba de acele însuşiri care l-ar înspăimânta pe om, iar dacă totuşi sunt manifestate unele trăsături ieşite din comun, atunci acestea sunt pentru a-l ajuta pe om să-şi depăşească într-un mod miraculos propria condiţie. Chiar dacă în unele situaţii răul devine înspăimântător pentru întreaga comunitate, precum foarte bine se poate vedea în nuvela „Kir Ianulea", totuşi, pentru eroii naraţiunii, acest rău

ajunge să fie ridiculizat. Acrivița, femeia care a devenit subiect pentru un proiect de cercetare a lui Dardarot spre a se convinge pe deplin de răutatea femeilor, se dovedește până la urmă că aceasta mai este și destul de șireată, își folosește poziția de înspăimântătoare a dracilor pentru a-i izgoni din om, respectiv pentru a avea și niște beneficii financiare.

Deși începutul nuvelei „Kir Ianulea" ne introduce formal într-o atmosferă de poveste, și răul pare să țină de domeniul fantasticului, ni se atrage atenția totuși că este vorba de un timp cu niște coordonate temporale care pot fi stabilite aproximativ. Formula prin care debutează narațiunea este diferită de formula clasică a introducerii în poveste precum e celebra expresie „A fost odată ca niciodată". Semnele fantasticului se vădesc însă nu în oarecare elemente magice, cât în situațiile comice care admit posibilitatea că atunci/odată a fost posibilă comiterea unui act de justiție veritabil. În acest sens, Florin Manolescu afirmă: „În realitate, fantasticul lui Caragiale este de cele mai multe ori *miraculosul* și *feericul* din povești, cu totul în spiritul mitologiei folclorului balcanic, unde întâlnirile cu diavolii, cu sfinții și cu Dumnezeu, la o răspântie de drumuri, sunt obișnuite, și unde *profanul* intră la tot pasul în atingere ci *sacrul*, nu din dorința săvârșirii unei convertiri mitice, ci în vederea satisfacerii, pe această cale, a unui sănătos instinct justițiar" (Manolescu, p. 181). Însăși intenția diavolului de-a aduna la el toată drăcimea precum și discursul său introductiv cu tentă dojenitoare din debutul întrunirii din iad, reprezintă o situație comică dusă la extremă: „Zice că odată, acu vreo sută și nu știu câți ani, a dat poruncă Dadarot, împăratul iadului, să s-adune dinainte-i diavolii, de la mare pân la mic, unul să nu fie lipsă, că-i scurtează coada și-i lungește urechile! Și, dacă s-au adunat ei cu toții, împăratul s-a tras de țăcălie scrâșnind strașnic, a tușit de i-a pârâit jețul, a holbat ochii la ei și le-a zbierat așa: – Afurisiților! Care dintre voi nu e zevzec, să-i treacă pe sub nas toate și el să nu bage nimic la cap, trebuie să fi luat seama, ca și mine, că toți oamenii sosiți de pe la dânșii aici la noi nu se plâng decât numai și numai de soțiile lor" (Caragiale, p. 63). Motivul confruntării femeii cu diavolul, preluat din imaginarul folcloric, este animat cu mult umor în această nuvelă. Femeia fiind de fapt întruchiparea puterii ce induce frică și furie întregii comunități drăcești. Până și numele personajului feminin care e mai a dracului decât dracul, Acrivița, face trimitere la personajul emblematic din imaginarul popular, Avestiția, supranumită în unele legende și „aripa satanei".

De răutatea femeii era convins până și cel mai neînsemnat drac din adunarea înfățișată înaintea lui Dardarot: „Bietul Aghiunță! Știa el de ce sta pitit pântre plevușcă, măcar că era un drac și jumătate: bănuise ce-l aștepta, că iar o să-i de cine știe ce grea sarcină. Când a auzit că o să aibă a face și cu femeie, a vârât coada-ntre picioare; încă n-o putea uita pe baba la care intrase să slujească trei ani… Îi dedese baba de lucru – să-i îndrepteze un fir de păr creț: l-a tot muiat cu limba Aghiuță și l-a tras pân degete, zi și noapte fără răpaos; de ce-l muia și-l trăgea, de-aia firul se-ncârlionța și mai tare; și așa și iar așa, până i-a ieșit dracului părul pân căciulă; s-a lipsit și de simbrie și de tot, ș-a fugit de la stăpână" (ibidem, p. 78). Astfel femeia apare în ipostaza în care poate întrece în isteține orice drac, e oarecum ilustrarea celebrei expresii populare că „femeia este mai a dracului decât dracul". Acest motiv al îndrăcirii femeii susține Florin Manolescu, este preluat de la Machiavelli (Manolescu, p. 182). Însă acest motiv nu este deloc străin imaginarului popular românesc. De exemplu, Moses Gaster identifică în cartea sa „Literatura populară română" (1883) o serie de narațiuni populare despre cum femeia a nenorocit până și pe dracul. În capitolul intitulat „Dracul și femeea", Moses Gaster, pomenește și de un basm popular destul de amuzant, „Cum a înălbit femeea pe dracul", cu referire tot la imaginea femeii care l-a pus pe drac să-i descrețească un fir de păr (Gaster, p. 137). Timp în care după prezentarea unor basme despre draci și modul în care aceștia sunt prostiți de om, Moses Gaster, în maniera prezentării unei evoluții a diavolului în imaginarul popular românesc, dar și a aprecierii rolului pe care *dracul* îl joacă în fantezia unui popor, face următoarea remarcă: „De la înger strălucitor, a cărui putere rivaliza

cu *D-zeu* în stăpânirea lumei a ajuns în sfârșit *dracul*, eroul snoavelor, a cărui inteligență este atât de mărginită, încât îl biruiește și femeea" (ibidem, 263).

Prin faptul că Negoiță și Acrivița au întrecut în isteține pe dacul din nuvela lui Caragiale, aceștia au fost privați de dreptul de a mai da pe la iad, imagine oarecum comică având în vedere dorința arzătoare a lui Aghiuță de a nu-i mai vedea niciodată, chiar și cu prețul de a fi trimiși forțat și poate pe nedrept la rai. În aceeași ordine de idei, cercetătorul Mircea Păduraru face următoarea observație: „Finalul cu cei doi protagoniști expulzați din Iad nu e triumfător și constituie o parodie a sfârșitului poveștilor populare. Cu un astfel de material uman livrat dușmanilor iadului, se promite o dinamitare a raiului, iar pe sf. Petru îl așteaptă un tratament asemănător. Dacă raiul e poluat de Acrivițe, atunci iadul e un loc mai bun, pare a insinua subtextual Caragiale, printr-un gest de subminare apropiat de iconoclasmul din *Ivan turbincă*" (Păduraru, p. 132).

În continuarea acestei reprezentări ludice a răului, dracul din nuvela „Calul dracului", numit într-un mod zeflemitor, Prichindel, se încadrează perfect în tiparele dracului jucăuș, însă ceva mai iscoditor decât personajul drăcesc Aghiuță din nuvela „Kir Ianulea". Acțiunea nuvelei se desfășoară într-un cadru magic și miraculos în care își face apariția un drăcușor împielițat reprezentat de un băiețaș de vreo șaisprezece ani. Misterioasa babă ce cerșea la marginea drumului îi asociază bine-cunoscuta etichetă din imaginarul popular românesc, „terchea-berchea", care nu este altceva decât un calificativ depreciativ dat cuiva cu o reputație neserioasă și îndoielnică. Acest personaj drăcesc, Prichindel, pare într-un anume fel că vine să răzbune prostia lui Aghiuță, care fie că reprezintă arhetipul dracului din imaginarul popular românesc (adică baba de care își amintise că l-a pus să îndrepte firul de păr de la subsioară), fie că este o aluzie intertextuală la personajul propriu-zis din nuvela „Kir Ianulea" (având în vedere că nuvela „Calul dracului" fusese scrisă ceva mai târziu, iar baba ar fi de fapt Acrivița ce i-a făcut zile fripte lui Aghiuță): „Vrei să mă tragi pe sfoară, tu, pe mine? Hehei, băiete! Nu mă cunoști cine sunt… Eu… d-aștia mărunței ca d-alde tine… Să-ntrebi odată pe frate-tău, pe Aghiuță – cu ăla barem ne cunoaștem de mult – să-ți spuie el; și tu să-i spui de la mine, c-am zis eu așa, că de ce nu mai dă p-aici?... Ce? E supărat?... Hai să ne plimbăm… Scoală odată, că te plesnesc". Chiar dacă baba încearcă să-l sperie cu reputația sa înfricoșătoare dobândită în fața dracilor, totuși acest Prichindel, pe care Caragiale ni-l prezintă ca fiind cel mai neînsemnat dintre cei mai neînsemnați draci, face în fel și chip și o convinge șmecherește pe babă să-l ducă în cârcă. Or, această imagine ar demonta bine-cunoscuta reprezentare a dracului păcălit să ducă în spate sacul cu galbeni al lui Dănilă Prepeleac.

Doar prin acest tipar de reprezentare a răului în expresii ludice poate fi posibilă o diminuare a imaginii ce a înspăimântat firea omenească de-a lungul istoriei. Tratarea ironică a răului în basmele, legendele și în narațiunile fantastice prefigurează de fapt năzuința omului de a se opune forței ce-l depășește dar și îl înspăimântă în același timp. A face glume pe seama unor reprezentări ale răului denotă în primul rând o resemnare a imposibilității reale de a-l combate sau de a-l anihila în vreun fel. Este oarecum o atitudine ce se înscrie după bine-cunoscutul model din imaginarul popular românesc – „a face haz de necaz". Această atitudine de a râde, de a face haz de ceva ce ne depășește și ne înspăimântă, reprezintă o stare prin care omul își poate imagina că ar ține situația sub control, sau cum ar spune Răzvan Codrescu „omul își ia o distanță ironică față de rău, în tentativa sa de a-l domina" (Codrescu, p. 69). Pentru a prinde curaj în fața a ceea ce produce teama, adică teama față de realitatea răului, s-a recurs la elemente burlești prin care răul a ajuns să fie imaginat.

Așadar, după cum am putut observa, închipuirea răului în expresii ludice poate crea o bună premisă de sfidare atât a efectelor răului cât și a răului în sine. A râde în fața morții sau a-l lua pe diavol peste picior este de fapt o manifestare de eroism, atâta doar că în imaginarul popular românesc acest lucru se produce la modul cel mai ridicol. Până și unele supranumiri

sau porecle ale diavolului sunt expresii ale ironiei şi ale persiflării acestui personaj. Această manieră de reprezentare a răului a fost valorificată din plin de către producţia literar artistică. Închipuirea răului prin atribute puternic umanizate (antropomorfizate) precum sunt dracii hămesiţi de foame, chirciţi şi tremurând de frig, neputincioşi în faţa vicleniei omului şi mai ales în faţa vicleniei femeii, constituie suma unei demitologizări a caracteristicilor ce s-au conturat sub influenţa religiosului. Acest mod de a trata răul în literatura cultă alimentează cealaltă nevoie a omului atunci când acesta este pus în faţa unor forţe malefice, şi anume nevoia de a râde „după pofta inimii", pentru că doar aşa umanul poate combate demonicul, iar binele să poată produce bucurie. Lucru pe care basmele populare, basmele culte, nuvelele fantastice sau chiar şi cele realiste, ni-l poate ilustra cu cele mai nuanţate elemente artistice ce înfăţişează o lume a posibilului. O lume ce se creează din ironia faţă de diavol şi a unor copioase hohotele de râs în adresa lui.

BIBLIOGRAPHY

CARAGIALE, Ion Luca. Nuvele. Bucureşti: Editura Cartex, 2003, 275 p.

CODRESCU, Răzvan. Gîlceava dracului cu lumea. Sau de ce este dracul chiar aşa de negru cum pare. Bucureşti: Editura Cristiana, 2017, 156 p.

DRELCIUC, Simona Maria. Imaginea nefratelui în literatură. Prefaţă de Antoaneta Olteanu. Iaşi: Editura Lumen, 2015, 362 p.

FRANZ, Marie-Luise von. Dimensiuni arhetipale ale psihicului. Traducere din germană de Walter Fotescu. Bucureşti: Editura Herald, 2014, 396 p.

LEWIS, C.S.. Sfaturile unui diavol bătrân către unul mai tânăr. Traducere din engleză de către Sorana Corneanu. Bucureşti: Editura Humanitas, 2007, 76 p.

MANOLESCU, Florin. Caragiale şi Caragiale: jocuri cu mai multe strategii. Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1983, 469 p.

MEREJKOVSKI, Dmitri. Gogol şi diavolul. Traducere de Emil Iordache. Bucureşti: Editura Contemporanul, 2016, 229 p.

Moses Gaster. Literatura populară română. Bucureşti: Editor Librar, Ig. Haimann, 1883, 605 p.

MUNCHEMBLED, Robert. O istorie a Diavolului. Traducere din franceză de Emilian Galaicu-Paun. Editura Cartier, Chişinău, 2002, 382p.

PĂDURARU, Mircea. Reprezentarea diavolului în imaginarul literar românesc.Iaşi: Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 2012, 269 p.

ŞĂINEANU, Lazăr. Basmele române. În comparaţie cu legendele antice clasice. Bucureşti:

Lito Tipografia Carol Göbl, 1895, 1114 p.

CARNIVALESQUE AND GROTESQUE ELEMENTS IN ANGELA CARTER'S NIGHTS AT THE CIRCUS (1984) AND ELIF ŞAFAK'S THE GAZE (1999)

Cristina Chifane
PhD, Independent Scholar, Liviu-Augustin Chifane, PhD, Independent Scholar

Abstract:Focusing upon Mikhail Bakhtin's view of literary texts, this article aims to compare and contrast the carnivalesque and grotesque elements recurrent in two novels belonging to highly distinct cultures traditionally contributing to the perpetuation of the dichotomous perception of the Western and Eastern worlds. The analysis tackles both the similarities and differences between the two novels in terms of the following main issues: the marginalization of those perceived as the other, with the subsequent consequences of such an attitude; the possible suspension of class distinctions and social hierarchies in a carnival world; the fusion between the sacred and the profane; the celebration of the materiality of the body with the degradation of human spirituality, and last but not least, the sometimes aggressive debasing and parody inherent in the selected literary texts. Reflecting the world in reverse, Angela Carter's Nights at the Circus (1984) and Elif Şafak's The Gaze (1999) feature two female protagonists whose destinies are associated with the carnivalesque and the grotesque. However, their personal choices have projected different trajectories for their lives. In the end, the aim is to highlight the narrative strategies used to portray such characters and to identify the possible meanings associated with their destiny.

Keywords: marginalization, the other, carnivalesque, grotesque, parody

Introduction

According to Bakhtin, the manifestations of the culture of folk carnival humour assume three distinct forms: "1.Ritual spectacles: carnival pageants, comic shows of the marketplace. 2.Comic verbal compositions: parodies both oral and written, in Latin and in the vernacular. 3.Various genres of billingsgate: curses, oaths, popular blazons." (1984: 5) Carnival festivities and comic spectacles and rituals play a significant role in the life of the medieval man, hence the existence of a variety of civil and social ceremonies with a comic character due to the presence of clowns and fools and the participation of giants, dwarfs, monsters, and trained animals. For Bakhtin, "all these forms of protocol and ritual based on laughter and consecrated by tradition" acquire the function of building "a second world and a second life outside officialdom." (1984: 5-6) Bakhtin traces back the origins of this duality of the world to "the earliest stages of cultural development" when primitive peoples "coupled" serious myths with comic and abusive ones and heroes with "their parodies and doublets." (6) The interesting aspect highlighted by Bakhtin is that "at the early stages of preclass and prepolitical social order", "the serious and the comic aspects of the world and of the deity were equally sacred, equally official." (6) Only later on, "in the definitely consolidated state and class structure", "all the comic forms were transferred, some earlier and others later, to a nonofficial level" becoming "the expression of folk consciousness, of folk culture." (6)

In Bakhtinian terminology, carnival "belongs to the borderline between art and life", "it is life itself, but shaped according to a certain pattern of play" with no distinction between actors and spectators. Tackling the very essence of the carnival spirit, Bakhtin puts forward

the idea that "carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms and prohibitions." (10) As Bakhtin states, "all were considered equal during carnival" irrespective of "caste, property, profession and age." (10) Liberated from norms of etiquette and decency, "a special carnivalesque, marketplace style" could be born. Accordingly, "an extremely rich idiom […] expressed the unique yet complex carnival experience of the people." (10) The carnival idiom becomes "a parody of the extracarnival life, a 'world inside out' reflecting "a continual shifting from top to bottom, from front to rear, of numerous parodies and travesties, humiliations, profanations, comic crowning and uncrownings." (11) The carnival spirit allows the participants to express themselves freely in a world in reverse where former social labeling becomes irrelevant.

Examining the complex nature of carnival laughter, Bakhtin emphasizes three main aspects: it is a festive laughter of all the people; it is universal in scope being directed at all carnival's participants, and it is ambivalent, both gay, triumphant and mocking, deriding. When adding the grotesque dimension to the carnival one, Bakhtin identifies a number of common attributes characteristic of the carnival-grotesque form: "to consecrate inventive freedom, to permit the combination of a variety of different elements and their rapprochement, to liberate from the prevailing point of view of the world, from conventions and established truths, from clichés, from all that is humdrum and universally accepted." (34) Carnival-grotesque characters and situations trigger the festive laughter of all those willing to play the game and enjoy a temporary freedom from social constraints.

Bakhtin traces back the origins of the concept of grotesque ultimately distinguishing between "the medieval and Renaissance grotesque, which was directly related to folk culture and thus belonged to all the people" and the Romantic grotesque which "acquired a private 'chamber' character" and became "an individual carnival, marked by a vivid sense of isolation." (37) Ceasing to be "a joyful and triumphant hilarity", laughter "was cut down to cold humour, irony, sarcasm." (Bakhtin 1984: 38) The comic element is replaced by the terrifying, alien one; madness is no longer "a gay parody of official reason" acquiring "a somber, tragic aspect of individual isolation." (39) If Fevvers in *Nights at the Circus* reflects the medieval and Renaissance grotesque, the obese woman in *The Gaze* gradually isolates herself from the world and turns into an emblematic figure of the Romantic grotesque.

The Marginalization of the *Other*

Angela Carter's *Nights at the Circus* follows the destiny of the *other* impersonated by Fevvers, the trapeze star of Cirque d'Hiver. The reason why the young American journalist Jack Walser interviews Fevvers in her London dressing-room in the first place is, in fact, the mass hysteria the Fevvermania phenomenon generated. People are avid to know whether her wings are genuine or not. Fevvers' confession in the first part of the novel reveals the sinuous path of *the other* in a realm of the ordinary, of the crushing governance of rule and norms; from the very beginning, she is projected into myth and legend since, according to her own words, she was not born like any other human being, "but, just like Helen of Troy, was hatched." (Carter 2006: 3) March records in detail the various legends accompanying the story of Leda and the Swan: "She is most famous for being loved by Zeus, who seduced her in the guise of a swan, flying into her arms for protection from a pursuing eagle. The result of their union was an egg, from which was born the beautiful Helen – 'Helen of Troy' – over whom the Greeks and Trojans warred for ten long years." (2009: 457) An expert in rereading and rewriting classical myths, Angela Carter integrates the myth of Leda and the Swan into an intricate web of other intertextual references with the aim of subverting the traditional male authoritatian creation of not only myths, but also norms and conventions.

This abolition of deeply-rooted regulatory organization of society pinpoints to the previously mentioned freedom of the carnivalesque-grotesque form. Angela Carter emphasizes the means by which Fevvers overcomes her condition as an outcast and exploits her *otherness* to her own interest, turning the grotesque nature of her body from a weakness into an advantage. As a consequence, each of the three parts of *Nights at the Circus* tracks down the most important moments in Fevvers' life with an emphasis on her evolution and transformation. The first five chapters of the novel form the introductory part entitled *London* and round up the years of Fevvers' childhood and adolescence. She has victoriously returned to the city of her birth and is now recounting her tumoltuous story to Jack Walser, who is trying to give his readers an answer to the question posed by the aerialiste's famous slogan: "Is she fact or is she fiction?" (Carter 2006: 3) Due to her projection into legend and myth, everything about Fevvers is highly exaggerated and ostensibly verges on the surreal.

Written on the model of the eighteenth century picaresque novel (Day 1998: 169), *Nights at the Circus* pieces together extraordinary elements of Fevvers's life. Unwanted by her parents from unknown reasons, Fevvers is abandoned in a basket in Whitechapel at the door of a brothel and is raised by a community of prostitutes who are already perceived as *the other* at the level of the general community, yet they are more willing than the rest to embrace *the other* represented by the poor orphan found on their doorsteps. Playing a little Cupid or the Winged Victory role in Ma Nelson's drawing room, Fevvers gets accustomed to "*being looked at*", "being the the object of the eye of the beholder." (Carter 2006: 23) Later trapped to work as a freak exhibit in Madame Schreck's museum of women monsters, Fevvers is one among a series of "prodigies of nature" such as "Dear old Fanny Four-Eyes; and the Sleeping Beauty; and the Wiltshire Wonder, who was not three foot high; and Albert/Albertina, who was bipartite, that is to say, half and half and neither of neither; and the girl we called Cobwebs." (66) Incapable of bearing the stigmatization of *the other*, Wiltshire Wonder best synthesizes the heavy burden of a tragic and alienating type of grotesque: "Amongst the monsters, I am well hidden; who looks for a leaf in a forest?" (73) After she escapes Madame Shreck's cage, Fevvers fully assumes her *otherness* by joining the Cirque d'Hiver where she becomes famous as a trapeze artist.

The eleven chapters in the second part of the novel take place in Colonel Kearney's circus that is stationed in St. Petersburg. Fascinated by Fevvers, Walser has decided to join the circus and experience life in a community of outcasts. For his transformation to be complete, he needs to give up his former identity, so Walser-the-foreign-correspondent turns into Walser-the-clown: "He is no longer a journalist masquerading as a clown; willy-nilly, force of circumstance has turned him into a real clown […]" (169) As a clown, he gets acquainted with the world of the circus and its protagonists: "the lady with the big cat who called herself the Princess of Abyssinia; Buffo the Great and his troupe of white-face clowns; Monsieur Lamarck's Educated Apes" (115), Mignon, or Samson the Strong Man. Their individual stories reveal tragic destinies condemning them to rejection and marginalization. The circus is the only place where they can survive: "All you can do to earn your living is to make a show of yourself. You're doomed to that. You must give pleasure of the eye, or else you're good for nothing." (217) In time, even the circus ceases to be a refuge as it only provides a temporary suspension of social norms and conventions. Some, like Buffalo the Great, cannot stand the pressure and go insane. Others, like the Professor and his apes, decide to leave the circus forever.

The train accident in part three marks the dissolution of the circus world, but at the same time introduces new communities that represent *the other*. Rejected by a society whose moral codes they have broken, the female criminals in Countess P.'s private asylum refuse to be objectified and set up a primitive commune in the Siberian wilderness. The outlaws kidnapping Fevvers and her companions dream of being forgiven by the Tzar and accepted

back into society. The Shaman and the native Siberian tribespeople are aware of the existence of the outer world, yet seem content with their own microcosm.

Because of her wings, Fevvers herself is the embodiment of *the other*. Her story is symbolical for the liberation of women from patriarchal constraints and the objectifying gaze of men: "'But, wherever we go, we'll need no more fathers,' she pronounced." (Carter 2006: 261) By the end of the novel, Fevvers metamorphoses into the New Woman of the twentieth century. Peach notices that her autobiography "is one of the strategies by which women can take responsibility for their own sense of self in a restricted and restrictive environment or milieu, challenging the traditional appropriation of women's lives and histories by men." (1998: 133) Fevvers' story fulfills its recuperatory function and paves the way for more untold women's stories. As far as Walser is concerned, his loss of memory is necessary to lay the foundation of not only a New man, but also of a new kind of male historian: "Think of him as the amanuensis of all those whose tales we've yet to tell him, the histories of those women who would otherwise go down nameless and forgotten, erased from history as if they had never been, so that he, too, will put his poor shoulder to the wheel and help to give the world a little turn into the new era that begins tomorrow." (Carter 2006: 338) Metaforically, the novel finishes with Walser and Fevvers' happy reunion and "the spiraling tornado of Fevvers' laughter" (350) that is contagious and envelops everything and everybody.

If Fevvers' carnivalesque laughter speaks of hope for the marginalized *other*, Elif Shafak's novel *The Gaze* (1999) tells a much sadder story of the tragic consequences of objectification and indifference to human suffering. The unlikely love affair between an obese woman and a dwarf transpasses the boundaries of space and time and incorporates numerous other stories of social misfits. In a world of appearances, (not) being seen becomes primordial. The motto of the novel warns that "There are inquisitive eyes behind each lattice screen; It can be said that every lattice screen is a spy-hole shaped like a piece of baklava; Thousands of lattice-framed eyes watch the neighbourhood." (Shafak 2006: 5) Not accidentally, the book begins with the story of a woman who was cheated by her husband with a dancer of his daughter's age. In a patriarchal society where women's voices are usually silenced, she refuses to be humiliated and leaves her husband. Moreover, when they get a divorce, she goes out into the streets and starts shouting at the top of her voice and even doing a belly dance. Her family fears public disgrace and labels her insane. In fact, her gesture is a celebration of her womanhood; she rightfully refuses to assume responsibility for her husband's guilt and lays claim to the kind of independent life society has so far denied her. B-C, the dwarf who is one of the protagonists of the novel, watches the entire commotion from the window and relates the events to the obese woman who is too tired and dejected to care about other misery than her own.

In a postmodernism fashion, *The Gaze* reconstitutes the lives of two protagonists whom society has deemed *the other* and treated as such. For both the dwarf and the obese woman, walking around was always a torture because they kept attracting people's stares and comments. When they become a couple, they are even more prone to ironies and humiliation, so they are forced to go out in turns and then tell their partner about their day as if they had spent it together.

The frame story takes place in Istanbul in 1999. The obese woman, whose actual name is never revealed, works part time for a nursery school, whereas B-C poses for a studio. She is terrified of going outside and only feels safe with B-C in the Hayalifener Apartments. If she is withdrawn and does her best to stay away from people, he acts defiantly and pretends not to be affected by their attitude. In effect, they are both under much psychological pressure. In order to release some of the tension, they even decide to go out in disguise: she draws a moustache on her face and pretends to be a young man; he wears make-up and imagines he is a woman. The second time they go out in disguise, she is a hardened, cold-

blooded thief and he is a sidekick, an unemployed, shiftless adolescent. Even if in both cases they fail lamentably, their burlesque impersonations represent their inner longing for the freedom of the carnivalesque atmosphere where people can be whoever they want and there are no strict rules.

The obese woman's story is more emotional than B-C's because it is narrated in the first person and becomes emblematic for the marginalization of those who are different from the majority: "Suddenly I shuddered. People who exist without existing, who are not seen in public because they are put on display; dwarves, cripples, fat people… all people who are strange to look at… Those who hide from outside eyes, who embrace the privacy of their homes, who like to keep their existence private… I was one of them." (Shafak 2006: 233) It is only through a flashback towards the end of the book that readers discover that the obese woman has first started eating too much because of a childhood trauma and her family's obtuseness and lack of understanding. When she loses the false sense of security offered by B-C's affection, she commits suicide and finally turns into "the floating balloon" she was dreaming of.

The two parts of the novel are symbolically called "Close Your Eyes!" and "Open Your Eyes!" There are adjacent narrative threads that run in parallel with the obese woman's story. Stories-within-stories reconstitute what one might assume to be B-C's story. The most stunning scenes in the book are those taking place in Pera in 1885. The location of the cherry-coloured tent at the top of the hill in Pera, a district in Istanbul now called Beyoğlu, seems to be the same with the location of the Hayalifener Apartments in 1990. Similarly, the extravagant figure of Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi could be identified with B-C as they both share the same half-closed, indifferent eyes. The same as Fevvers in *Nights at the Circus*, Keramet's birth is unusual: "He wasn't born but rather slid out; he didn't slide out but virtually flowed out." (33) Tired of being judged and rejected because of his appearance, he decides to show people "a world of spectacle" (Shafak 2006: 44). The cherry-coloured tent he sets on top of the hill hides unique carnivalesque figures with unbelievable stories. The story of the Sable Girl goes back to Siberia in 1648 while La Belle Annabelles's tale starts in France in 1868. Once again in a postmodernist manner, the narrator warns the readers that they could ship these stories since they might as well not have happened at all. By the end of the novel, alternative histories challenge them to imagine scenarios in which neither La Belle Annabelle nor The Sable-Girl ever existed.

The metaphor of the eyes and seeing is prevalent in *The Gaze*. In real life, people's stares and comments slowly trigger the obese woman's marginalization and death. Even if he struggles to remain detached, B-C finally succumbs to the same exasperation and becomes obsessed with writing a *Dictionary of Gazes*. In the magical realist part of the novel, the alternative histories of La Belle Annabelle and The Sable-Girl exacerbate the negative consequences of the act of seeing. The parallel drawn by the author between the ugliest and the most beautiful creature shows that the *other* is not necessarily associated with the grotesque, but with everything that people perceive as different. If Madame de Maralle had never looked at the picture of the young man, La Belle Annabelle would have never existed. If Timofei Ankidinov had never looked into the basket, The Sable-Girl would have never been born. As seeing becomes materialization, prejudice and insensitivity can have fatal consequences. The carnivalesque world of the circus in *Nights at the Circus* or of the cherry-coloured tent in *The Gaze* brings together life's misfits whose stories and acts remind the spectators that roles could be reversed at any time: "Put people in the photograph in which they're least likely to fit, and then take a look at them." (239)

The Suspension of Class Distinctions and Social Hierarchies

The carnivalesque worlds portrayed in both Angela Carter's and Elif Shafak's novels give the protagonists the freedom of not playing by society's rules which are constantly questioned and ridiculed. *Nights at the Circus* depicts several small communities characterized by the suspension of class distinctions and social hierarchies. The brothel where Fevvers grows up is supposed to be a symbol of women's objectification by men, but it is thus described that "it becomes a feminist centre in which the women are active subjects rather than the sexual objects they appear to become during working hours." (Peach 1998: 133) The distinction between virgins and whores is relativised since Fevvers claims that no man touches her as long as she stays at the brothel.

Colonel Kearney's circus is an ambivalent symbol. On the one hand, it is "a symbol of patriarchal capitalist society with its hierarchy of male performers, pursuit of profit and oppression of subordinates." (141) On the other hand, "it is also the focus for an alternative, carnivalesque worldview which, like the popular fairs to which Brecht and Bakhtin allude, demystifies and debunks the established social hierarchy" (Peach 1998: 141). From a freak Fevvers turns into a star, and from a foreign correspondent Jack Walser changes into a clown. Class distinctions and social hierarchies disappear in the isolated Siberian communities too. The female criminals in Countess P.'s private asylum lose their former identity, but gain a new one when asserting their independence and establishing a primitive Utopian commune. Likewise, the outlaws forced to leave their homes found "the brotherhood of free men" (Carter 2006: 270).

The disguises of the obese woman and B-C in *The Gaze* reflect the same longing for the liberation from social constraints. The snake charmer in the cherry-coloured tent reveals a world upside down where the conversion of social functions is permissible: "The world was reflected in reverse in the snake's eyes. In the world shown in the mirror of its eyes, virgins were widows, and masters were slaves." (Shafak 2006: 70) The carnivalesque view of the world is reminiscent of the relativism of all things. Projected on a larger scale, social constraints and hierarchies become meaningless: "theatrum mundi: According to this belief, the world is a huge theatre with a single spectator." (247) From this perspective, the obese woman's suicide is the only viable solution she could find in order to avoid being repetitively labelled into a certain category.

The Fusion between the Sacred and the Profane

Referring to humorous Latin literature, Bakhtin notices that there are parodies of "every ecclesiastical cult and teaching" (1984: 14) alongside with numerous other types of parodies: of debates, dialogues, chronicles, and so forth. For example, the clowns' dinner in *Nights at the Circus* parodies the Holy Supper and Buffo the Great, the Master Clown, is a carnivalistic image of Christ himself: "Observe, in his behind-the-scene repose, Buffo the Great, the Master Clown, who sits by rights not at the head but at the magisterial middle of the table, in the place where Leonardo seats the Christ, reserving to himself the sacramental task of breaking the black bread and dividing it between his disciples." (Carter 2006: 134) The association of the clowns with "the very image of Christ" (138) does not seem so far-fetched when considering that they have accepted their fate the same as Jesus Christ: "The despised and rejected, the scapegoat upon whose stooped shoulders is heaped the fury of the mob, the object and yet-yet! also he is the subject of laughter. For what we are, we have chosen to be." (138) The fusion between the sacred and the profane continues, but the similarities end here because "they don't laugh in heaven." (138) In the Colonel's poster, Fevvers is represented as sheltering the circus troupe under her outspread wings "in the same way that the poor people of the world are protected under the cloak of the Madonna of Misericordia." (145) The grotesque imagery levels the sacred with the profane and raises a reasonable doubt on the authenticity of sacred texts.

Some of the definitions in B-C's *Dictionary of Gazes* in Elif Shafak's novel are interesting reinterpretations of religious precepts and stories and contribute to the interpenetration of the sacred and the profane. One of the definitions questions the invisible nature of God himself: "*Zahir*: Zahir, one of the ninety-nine names of God, means 'He who doesn't hide from sight.'" (Shafak 2006: 76) The story associated with Adam and Eve adds a new dimension to the traditional tale, and even the concepts of heaven and hell are reinterpreted to suit B-C's purpose: "*cennet – cehennem* (heaven and hell): the eyes of those who have suffered their punishment in hell and have then been accepted in heaven must forget what they have seen there before they can enter." (103) References to Muslim religion are combined with elements of Greek and Roman mythology in an attempt to highlight the relativism of truth and to expose the fictionality of both religious and mythological narratives.

The Materiality of the Body

What Bakhtin notices in Rabelais's work and by extension in any literary work celebrating the carnivalesque is the predominant role of "the material bodily principle, that is, images of the human body with its food, drink, defecation, and sexual life." (1984: 18) Moreover, "images of the body are offered [...] in an extremely exaggerated form." (18) By her own words, not only was Fevvers in Angela Carter's *Nights at the Circus* hatched like Helen of Troy, but she was also "billed the Cockney Venus." (Carter 2006: 3) The comparison with the Roman goddess of love and beauty is clearly undermined by narratorial comments referring to her "voice that clanged like dustbin lids" or to her "vast, blue, indecorous eyes" (3) adorned with six-inch long false lashes. In order to reach her aim of challenging the traditional male creation of myths, Angela Carter resorts to a genuine counterpoint technique poignantly opposing Fevvers's own description about herself "In Paris they called me l'Ange Anglaise" (4) to the narrator's observations relying on Walser for credibility: "And she was a very big girl. Evidently this Helen took after her putative father, the swan, around the shoulder parts." (4) Walser tries his best to preserve his objectivity, especially since he feels surrounded by what the local news dubbed the Fevvermania phenomenon: "Everywhere you saw her picture; the shops were crammed with Fevvers' garters, stockings, fans, cigars, shaving soap... She even lent it to a brand of baking powder; if you added a spoonful of the stuff, up in the air went your sponge cake, just as she did. Heroine of the hour, object of learned discussion and profane surmise, this Helen launched a thousand quips, mostly on the lewd side." (5) The same counterpoint technique is employed to keep things into proportion and to cast doubt upon the verisimilitude of Fevvers's mythicized version: "Her name was on the lips of all, from duchess to costermonger: 'Have you seen Fevvers?' And then: 'How does she do it?' And then: 'Do you think she's real?'" (5) Although the one who is writing down Fevvers' story is a journalist and thus responsible with the task of seeking the truth, Jack Walser is not necessarily the most reliable raconteur. In an intertextual reference to Herman Melville's *Moby Dick*, the third person narrator warns prospective readers about Jack Walser: "Call him Ishmael." (Carter 2006: 6)

For Bakhtin, the images of the material bodily principle represent the heritage of "the concept of grotesque realism" (1984: 18) and acquire "a positive, assertive character. The leading themes of these images of bodily life are fertility, growth and a brimming over abundance." (19) Nevertheless, Bakhtin also identifies degradation as the essential principle of grotesque realism understanding by degradation "the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity." (19-20)

In *The Gaze*, the obese woman is tormented by the way she looks and more so by the way she is looked at by other people. She painstakingly describes the everyday problems she faces because of her weight. Whether on the bus, in the elevator, at the supermarket, or at

work, she is constantly misjudged solely based on what she looks like. The more rejected and misunderstood she feels, the more her appetite increases. When B-C lets her down, she no longer cares about bodily degradation: "When you cross the border you throw open the doors of a world without rules and restrictions. The stomach is a mythical land. And in this mythical land the distance between man and animals, the elegant and the coarse, the beautiful and the ugly, the civilized and the wild, the attractive and the repugnant is a small mouthful." (Shafak 2006: 189) The material level takes precedence over the spiritual one. In the obese woman's mind, her body becomes a "magnified" (174) place where she feels less vulnerable and lonely. The ambivalent nature of the grotesque body prevents the obese woman from genuinely finding peace of mind. Suicide is the only way to rise above the materiality of the body and return to the spiritual level.

Debasing and Parody

As far as medieval humorous literature is concerned, apart from the religious parodies, the most common ones are "the secular parody and travesty, which present the droll aspect of the feudal system and of feudal heroics." (Bakhtin 1984: 15) Furthermore, "the medieval epic parodies are animal, jesting, roguish, foolish; they deal with heroic deeds, epic heroes […] and knightly tales […]" (15) The fabliaux and "the peculiar comic lyrics of vagrant scholars" (15) represent two other instances of carnivalesque humour.

In Bakhtin's interpretation, the familiar speech of the marketplace included various genres of billingsgate (coarsely abusive language) with a double purpose: "while humiliating and mortifying they at the same time revived and renewed." (16) Profanities and oaths were also transferred in the carnival world where "they acquired the nature of laughter and became ambivalent." (17)

According to Johnson, Carter excels in the use of "contrasting styles of language." (qtd. in Stoddart 2007: 73) "Vulgar or colloquial language" runs in parallel with "a language of refinement, luxury or decadence." (73) Fevvers' Cockney exclamations and colloquialisms usually ridicule the discourse of strong patriarchal figures such as Christian Rosencreutz or the Grand Duke. If not so much at linguistic level, Carter's mosaic of styles is mirrored by Shafak at the narrative level. The narrator changes from the first to the third person and moves back and forth in time and space. The text itself is an amalgam of dreams, first-person confessions, magical realist tales, dictionary entries, and even playful nursery rhymes. Defragmentation is a technique that both novelists employ to undermine the linearity and sequentiality of traditional narratives. Parodies of gender, and class distinctions and of social and political hierarchies, *Nights at the Circus* and *The Gaze* also parody literary genres ranging from the fable and fairy tale to eighteenth-century picaresque novel and the nineteenth-century realist novel. The humorously exaggerated imitation of writers and genres enables Angela Carter and Elif Shafak to reach the kind of indeterminacy and elusiveness specific to postmodern writings and postmodern society.

Conclusions

Both the circus world in *Nights at the Circus* and the world of the cherry-coloured tent in *The Gaze* reflect the free carnival spirit and bring together memorable characters whose appearance and stories pertain to magical realism. Hyperbolic descriptions and parodies eliminate the gap between the high and the low and suspend gender inequality, class distinctions, and social hierarchies.

Angela Carter and Elif Shafak imagine two female protagonists whom society marginalizes as the *other*, supposedly because of their carnivalesque and grotesque appearance. Willingly or not, Fevvers and the obese woman are associated with a world of spectacle and display where they are denied their own identity and become mere objects

submitted to people's scrutiny. Each in a different way, they turn into subjects of their own stories and agents of transformation. Fevvers' boisterous laughter at the end of *Nights at the Circus* is a symbol of a new beginning that promotes gender equality and women's liberation from patriarchal dominance. The obese woman's destiny is darker and much more tragic because her self-irony is bitter and leads to isolation and alienation. When she commits suicide, she gains a freedom. When she commits suicide, she gains a long-sought freedom, but although liberating, this freedom has an ambivalent nature since it could be interpreted as either an act of courage or a gesture of renunciation.

BIBLIOGRAPHY

Bakhtin, M. (1999) *Problems of Dostoevsky's Poetics*. trans. by Emerson, C. Minneapolis: University of Minnesota Press

Bakhtin, M. (1984) *Rabelais and His World*. trans. by Iswolsky, H. Bloomington: Indiana University Press

Carter, A. (1984) *Nights at the Circus*. London: Vintage Books

Day, A. (1998) *Angela Carter: The Rationale Glass*. Manchester and New York: Manchester University Press

Edwards, J.D., and Graulund, R. (2013) *Grotesque*. London and New York: Routledge

March, J. (2009) *The Penguin Book of Classical Myths*. London: Penguin Books

Peach, L. (1998) *Angela Carter*. London: Macmillan Press LTD

Shafak, E. (2006) *The Gaze*. London: Penguin Books

Stoddart, H. (2007) *Angela Carter's Nights at the Circus*. London and New York: Routledge

THE UNIQUENESS OF PAUL ARETZU'S PSALMS

Mihaela Leu (Stroe), Veronica Fînaru (Barbu)
PhD Student, University of Bucharest, PhD Student, University of Bucharest

Abstract:Going through Paul Aretzu's volumes of lyrics, you are astounded by the depth of his creation, but also by its ascending meaning. The need to write religious poetry has its origins in the poet's childhood, in the Christian teachings transmitted by his grandparents. Aretzu's psalms are an awakening to existence, managing to outline a religious path. They are a kind of public confession of inner changes, through them the poet establishing a resituation not only towards life, but also towards the gesture of creation.

Keywords: psalm, religiosity, confession, depth, faith.

Paul Aretzu s-a impus în literatura română nu doar în calitate de poet, ci şi în calitate de critic literar. Debutul său editorial a avut loc în anul 1996, la Editura Eminescu, cu volumul de poeme *Carapacea de sunete*. S-a impus în continuare prin volumele de poeme *Orbi în Paradis* (2000), *Diapazonul de sânge* (2000), *Cartea psalmilor* (2003), *Urma lui Uriel* (2006), *Cartea cu anluminură* (2010). În domeniul criticii literare a impresionat prin *Scara din bibliotecă* (2007) şi *Viziuni critice* (2005).

Conţinând numeroase elemente de real, aflate într-o incoerenţă intenţionată, ca o modalitate inedită de a se elibera de teroarea realităţii, poezia lui Aretzu a fost integrată în suprarealismul târziu, Gheorghe Grigurcu făcând referire la volumul *Diapazonul de sânge*, în care intuieşte semne ale avangardismului târziu: "Eminent absolvent al Şcolii suprarealiste, d-sa începe prin a-şi prezenta semnele de respectuoasă fidelitate faţă de aceasta, inserţiile în doctrina ce-o specifică. Nu e in cauză etalarea formală a unei diplome, ci un exerciţiu încă suficient de viu, indicând împrejurarea că mistica suprarealistă e un bun câştigat de întreaga conştiinţă literară actuală care-i poartă mai mult ori mai puţin urmele."[1]

Prin publicarea volumelor *Cartea Psalmilor* şi *Urma lui Uriel*, Paul Aretzu vine cu o schimbare neaşteptată în perimetrul poeziei actuale. Se observă că poetul trece de la suprarealism la o poezie cu puternice înclinaţii religioase, de la realul iraţional la realul asumat în rugăciune. De altfel, în postfaţa volumului Urma lui Uriel, Eugen Negrici preciza: "Cine va parcurge, în ordinea apariţiei lor, volumele de versuri semnate de Paul Aretzu va fi uimit de sensul urcător al creaţiei acestuia şi nu va întârzia să şi-o închipuie ca pe o arteră pe care poemele scrise de-a lungul unui număr însemnat de ani se grăbesc să ajungă la inima ei, adică de centrul de foc şi credinţă al psalmilor."[2]

Dacă facem o incursiune în volumele anterioare, putem anticipa oarecum finalitatea preschimbării poetice. Într-unul dintre psalmii cuprinşi în *Diapazonul de sânge*, P. Aretzu prevesteşte: "mi-e dor de nişte abstinenţe, de un ascetism, de o retragere în pustiu, de patul care este în mine." (*Psalm*)[3]. Din declaraţia poetului reiese o recunoaştere a predispoziţiei care se amplifică pe parcursul vieţii: "sunt multe lucrurui invizibile, mulţi oameni, iar eu încă

[1] Gheorghe Grigurcu, *Suprarealismul târziu*, în România Literară, nr. 29, 25-31 iulie, 2001, p.6
[2] Eugen Negrici, *Cartea unei chemări copleşitoare, postafaţă la volumul lui Paul Aretzu, Urma lui Uriel*, Editura Vinea, Bucureşti, 2006
[3] Paul Aretzu, *Diapazonul de sânge*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2006

nu am învăţat limba invizibilă/mă aşteaptă Uriel, îngerul căinţei/în această lume bună, minunată, de la Dumnezeu ?" (*un epilog).* Această nelinişte a poetului poate veni din teama de eşec spiritual. Drumul pe care îl parcurge eul poetic este unul cu un final nesigur, e un drum de maturare spirituală. El nu e destul de copt pentru a se căi, dar, cu toate acestea, se întreabă dacă va întâlni căinţa în tot acest urcuş spiritual pe care îl parcurge.

Cartea Psalmilor este mai mult o carte a întoarcerii acasă şi nu o carte a convertirii, deoarece acest lucru ar presupune o modificare integrală a structurii. Asta declara Paul Aretzu într-un interviu acordat lui Cornel Mihai Ungureanu. Vorbea despre faptul că această trezire la viaţă, la existenţă este a unei nevoi care îşi are rădăcina adânc impregnată în copilărie. Este de remarcat atitudinea sa relaxată, dezinhibată, atunci când mărturiseşte că cea care i-a insuflat morala şi credinţa creştină a fost bunica, toţi membrii familiei fiind, de altfel, oameni cu frica lui Dumnezeu: "Eu am simţit o irepresibilă nevoie de a renaşte. Mi s-a făcut atunci dor de credinţa curată din copilărie, de orizontul ei plin de Dumnezeu. Mi-am reamintit modelele mele şi mi-am dorit să am credinţa firească a bunicii, abnegaţia mamei, gata de orice sacrificiu pentru fratele meu Marian şi pentru mine, chibzuinţa tatălui care ne învăţa lucrurile practice, să muncim în grădină, să plantăm pomi, să reparăm gardul, tăria sufletească a doctorului Paul Petre, fratele mamei, orbit de maltratările din puşcărie, când oameni pe care îi vindecase spuneau: daţi în el, omorâţi-l!"[4]

Aretzu mărturiseşte public, fără ocolişuri, că se resituează nu doar faţă de viaţă, ci şi faţă de gestul creaţiei şi finalitatea lui. Citind Psalmii lui David, a reuşit să înţeleagă că limba poeţilor ar trebui să fie biblică. S-a întors astfel şi la pildele din Pateric, la Filocalie, iar între Crăciunul lui 2002 şi Paştele lui 2003 a scris *Cartea Psalmilor.*

Parcurgând psalmii lui Aretzu, se observă inevitabil funcţia liturgică a poeziei. Teama care persistă în adâncul fiinţei sale este de a nu pierde această latură a creaţiilor sale. Sugestiv în acest sens este *Psalmul 74:* "Doamne, eşti un focar de rugăciuni. Scapă-mă, Doamne, de beţia cuvintelor." În *Psalmul 10,* menţinerea frumuseţii estetice a acestei poezii-rugăciune rămâne prioritară: Eu cânt cu ardere lui Dumnezeu. Respect doctrina poetică. Eu aduc din munte, din pustietate cuvinte noi. Tot timpul, Doamne, sunt abia ieşit din bibliotecă." Cuvântul are o funcţie harică, este autentic, este cuprins de focul trăirii. Poetul caută noutatea expresiei poetice, dar şi autenticitatea ei. De aceea, psalmii săi capătă valoare de rugăciune, dar au aceeaşi valoare şi ca poezie, pentru toţi cititorii pasionaţi de lirică. Acest raport estetic-religios este bine evidenţiat de Eugen Negrici, în postfaţa volumului Urma lui Uriel, subliniindu-se faptul că nu ar fi exclus ca psalmii lui Aretzu să fie inseraţi în cărţile de rugăciune: "Biserica noastră, fiind, cum se ştie, conservatoare, nu încurajează creaţia în spirit religios, temându-se de orice înnoire, chiar dacă aceasta nu implică revizuirea canonului ori ignorarea textelor consacrate. Nu ştiu ce motiv s-ar putea invoca pentru ca în *Cărţile de rugăciuni* să nu fie incluşi psalmii de felul celor invocaţi mai sus ori rugăciuni de o simplitate pătrunzătoare."[5]

De altfel, apariţia *Cărţii Psalmilor* în poezia românească a fost întâmpinată cu mult entuziasm de critica literară. Sugestivă în acest sens este afirmaţia lui Marian Drăghici în prefaţa cărţii, pe care acesta o consideră divină, deoarece a reuşit să transpună cititorul într-un fel de nimb biblic: "De când sunt nu am invidiat mai mult un poet şi o carte."[6]

Mircea A. Diaconu afirmă „Mă-ntreb însă: după *Cartea Psalmilor,* ce-ar mai putea scrie Paul Aretzu?! Ce rest va fi rămas nespus?[7] De asemenea, Ion Zubaşcu evidenţiază unicitatea psalmilor lui Paul Aretzu şi a întregii sale creaţii, vorbind despre darurile Sfântului

---

[4] Paul Aretzu, *Ridică-te, ia-ţi cartea ta şi umblă!* - În Viaţa Românească, 48, nr. 6-7, 2008
[5] Eugen Negrici în postfaţă la *Urma lui Uriel*, ed. cit., p.96
[6] Marian Drăghici în *Ca regele David... (cuvânt de laudă, invidie şi însoţire), prefaţă la Cartea psalmilor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 203, p.7
[7] Mircea A. Diaconu, *Paul Aretzu, Cartea psalmilor*, în Ziua Literară, 25 septembrie, 2004, p.8

Duh coborâte peste oraşul natal al poetului. *Cartea Psalmilor* îl include pe Aretzu printre poeţii religioşi care scriu „o poezie pură, în care simţi ca în timpurile creştinismului primar că Duhul Sfânt suflă unde vrea, inclusiv la Caracal, localitate cu rezonanţă pitorească, în care trăieşte acest poet în rodnică logodnă a singurătăţii sale cu Creatorul cerurilor şi al poeziei."[8]

Pentru a analiza succesul poetic al *Cărţii Psalmilor*, putem să ne oprim asupra delimitărilor pe care Eugen Dorcescu le face între poezia religioasă şi poezia mistică, în cadrul studiului său: "Poezia religioasă este legată de o formă determinată a unei religii, ca instituţie şi-i exprimă acesteia simbolurile, ritualurile, manifestările exterioare. Poezia religioasă este trăire mediată de ritual a misterului. Poezia mistică exprimă substanţa relaţiei intime dintre spiritul individual şi Spiritul Universal, dintre făptura umană şi Creatorul ei. Poezia mistică este trăire directă a misterului."[9]

Dacă luăm în considerare afirmaţiile lui Dorcescu, putem încadra poezia lui Aretzu mai mult în sfera poeziei religioase, decât în sfera poeziei mistice. Deşi foarte mulţi recenzori ai *Cărţii Psalmilor* au încercat să găsească poeziilor cuprinse în volumul discutat anumite rădăcini, influenţe, asemănări cu alţi psalmişti, Ion Zubaşcu scoate în evidenţă puritatea poeziei, deoarece nu consideră că este atinsă de alte influenţe. Este o poezie religios-mistică, cuminte din punct de vedere dogmatic. Putem aminti astfel de un scurt fragment din *Psalmul 39*: "Biserică, roagă-Te pentru noi, cu liturghiile tale, cu icoane, cu pâlpâirea lumânărilor, cu limbile clopotelor, cu moaştele sfinţilor."

Pentru poet, *Evangheliarul, Apostolul, Psaltirea, Octoihul Mare* şi *Octoihul Mic, Triodul* şi *Penticostarul,* cele 12 Minee, Canonul şi troparele, aşa cum le enumeră în *Psalmul 31* sunt „ochi cereşti în exil", ieromonahii, ipodiaconii cu stihar şi orar încrucişat, protosinghelii, arhimandriţii, ierodiaconii sunt „vase fragede ale smereniei" (*Psalmul 27*). Liturghia este psalmul psalmilor, momentul predilect al întâlnirii cu Hristos, un timp rupt din timp şi care curge solemn. Este descrisă de poet în *Psalmul 8*: "Şi iată, în jurul proscomidiei, mulţi arhierei, preoţi şi diaconi cântă liturghia, îngână rugăciuni înfricoşate, se rotesc în jurul Mesei, implorând har, îmbrăcaţi în odăjdii de mătase, în luminoase stihare, agitând cruci şi cădelniţe, iar înaintea lor pe Sfântul pristol, se arată de faţă Trupul şi Sângele Mântuitorului." Poetul scrie despre Taina Botezului la care vrea să se întoarcă ca la o permanentă stare de renaştere (Psalmul 28), despre Taina Euharistiei, împărtăşirea cu lumină (Psalmul 33).

Toate aceste elemente de teologie ortodoxă incluse în poezia lui Aretzu parcă fac notă discordantă în poezia românească. Ceea ce este de apreciat este faptul că poetul le utilizează şi le inserează fără teamă, cu o lejeritate debordantă, deoarece îşi înscrie creaţiile sub semnul autenticităţii. Poezia sa religioasă se impune prin sinceritatea trăirilor, a simţămintelor. Nu încearcă să-şi impersonalizeze credinţa, nu o individualizează, astfel încât să fie un mod unic de a crede într-o divinitate aleasă prin propria conştiinţă.

Meritul său este, aşadar, de a scrie o poezie care mărturiseşte religiozitatea, identitatea confesională. S-a accentuat ideea că o poezie religioasă în postmodernism reprezintă un paradox în sine, deoarece o poezie care expune valori umane pare lipsită de armonie într-o epocă a relativismului axiologic. Acest relativism se referă la fragmentarea valorilor, nu la absenţa acestora: "Valoarea absolută trebuie să se dizolve ca să apară valorile individuale, de grup."[10]

Poezia lui Aretzu expune o religiozitate trăită, nu una pe care încearcă să o justifice. Psalmii expun o trăire religioasă rafinată, nu una teoretizată. "În plus, absenţa contextului confesional, văzut de poet nu de puţine ori ca mijlocitor şi sursă a confortului său spiritual, i-ar fi redus poeziei autenticitatea sentimentului sacru. Apoi, elementele confesionalului

[8] Ion Zubaşcu, *Bună Vestirea Psalmilor unui mare poet-Paul Aretzu*, în Convorbiri Literare, NR. 7, 2006, p.88
[9] Eugen Dorcescu, *Poezia mistico-religioasă.Structură şi interpretare*.(Poeţilor tineri, care îmi sunt prieteni) în Semănătorul, Editura on-line, iulie, 2008.
[10] Mircea Cărtărescu, Postmodernismul românesc, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010, p.21

religios se abstractizează atât de mult în momentele poetice ale rugăciunii, încât nu devin altceva decât părţi ale unei biserici cosmice, uşor diafane, prelungită la cer."[11] Iar pereţii bisericii erau din argilă de lumină şi preotul care liturghisea era din abur albastru în care răsăreau stele. Sunetele clopotelor erau din crengi şi surprinse în somn, iar lumânările erau mici zarişti de trei îngeri. (*Psalmul 47*). Astfel, versurile poemului nu se depărtează de dogmă, dar nici nu o expun. Accentul cade pe trăirile eului poetic, pe modul în care îşi trăieşte relaţia cu Dumnezeu. De aici derivă o altă virtute a psalmilor, deoarece acest fel de a-şi mărturisi confesiunea nu supără pe nimeni.

Paul Aretzu scrie o poezie religioasă postmodernă. Modificările pe care le suferă formula poetică nu sunt radicale pentru contextul poetic actual. Se foloseşte de câteva dintre instrumentele poetului postmodern. „Limpezeşte-mi literele, ca vorbele mele să aibă miros de om cuviincios." (*Psalmul 10*). Ţinând cont de faptul că scrie poezie religioasă folosind formule postmoderne poate reprezenta un gest de nonconformism. Foarte mulţi poeţi care abordează acest gen de poezie se feresc oarecum să se depărteze de acest convenţionalism metaforic, lingvistic, impus de problematica poeziei religioase.

Astfel, în psalmii lui Aretzu întâlnim elemente ce ţin de estetica postmodernistă, câteva aspecte moderniste, dar şi suprarealiste. Eseurile expuse la sfârşitul volumului de psalmi vin să expună anumite convingeri ale poetului, dar şi un mod de a gândi, care se reflectă ulterior în psalmi. Elementele biografice se întâlnesc, de cele mai multe ori, sub formă de paranteze. Sugestiv în acest sens este *Psalmul 19*: "Omul nu poate intra în Dumnezeu decât aşa cum intră în viaţă, fără de prihană, ca un pruncuţ căruia toţi îi sar în ajutor. (Îmi amintesc că hoinăream cu prietena printr-un mare oraş. Am cumpărat nişte sandvişuri şi apoi ne-am trezit într-un magazin de viole. Întotdeauna cuvintele sunt mai profunde decât le rostim. Cuvintele dăruiesc.). Doamne, scoate-ne din adormire. "

Cel mai lung dintre psalmi este *Psalmul 11*, în care întâlnim o situaţie asemănătoare. Elementele biografice dintre paranteze surprind imaginea maternităţii în care naşte mama poetului sau momentul morţii tatălui, între lumânările puse la căpătâi de fiii lui. Aceste paranteze narative produc o oarecare discontinuitate textului, îi întrerup ritmul şi aduc câteva elemente specifice experimentului optzecist.

De asemenea, este uimitor modul în care se trece de la problematici grave, precum moartea, la lucruri concrete. Ilustrativ este *Psalmul* 48: "Eu, Doamne, ştiu că voi muri cândva, la soroc. Şi nu sunt trist. Şi mă duc la şcoală şi învăţ literele şi ies la joacă străduindu-mă să fiu cel mai bun dintre fraţi, şi sparg lemne, şi curăţ găinaţii din podul porumbeilor şi din curtea păsărilor, şi bat aracii în vie, şi mă duc la biserică să ascult liturghia."

Când scrie psalmi, poetul încearcă să se reconecteze la sacralitate, dar modifică discursul psalmilor biblici, folosind un limbaj nou, actual, păstrează tonuri, elemente de topică, expresivitatea sau disperarea din psalmii davidici. Trimiteri la psalmi şi Scriptură, pe alocuri la teologie, la pasaje sau personaje biblice sunt întâlnite în numeroşi psalmi, sub formă de rugăciuni de slăvire şi de cerere: "Lumina feţei Tale" (*Psalmul* 56), invocaţii ale lui Dumnezeu: "Am strigat cu rugăciuni către Tine" (*Psalmul* 49), motivul vrăjmaşilor: "Doamne, cei răi vor să mă despartă de viaţă"(*Psalmul* 44) etc.

"Aceste aspecte apropiate postmodernismului alternează cu trimiteri la suprarealism. Ar fi fost greu de conceput ca suprarealismul versurilor din volumele anterioare să nu se fi prelungit până în psalmi, fie şi sub forma unor reminiscenţe. Într-un fel, tangenţele poetului cu suprarealismul l-au putut apropia mai repede pe poet de religiosul creştin, decât oricare curent avangardist, în ciuda insubordonării declarate a suprarealiştilor faţă de orice doctrină."[12]

---

[11] Anca Tomoioagă, Psalmii în literatura română, Editura Contemporanul, Bucureşti, 2015, p.296
[12] Anca Tomoioagă, op.cit., p 304

Însuşi poetul mărturisea într-un interviu că această trecere de la poezia suprarealistă la psalm e rezultatul unei treziri şi nu a unei convertiri. Acest lucru se întâmplă şi la nivel poetic. Această aderenţă la suprarealism a poetului a pornit poate dintr-o predispoziţie pentru un dincolo, un altceva, pentru esenţă. Poetul însuşi mărturiseşte preferinţa sa pentru poezia desacralizată, care este centrată pe realitate. Această idee este întâlnită în Psalmul 29: "Am fost prizonierul literaturii care aspiră realitatea, strângând-o într-un burduf, ca pe un gunoi preţios. Eram şi eu, Doamne, copilul celor care scoteau ochii privighetorilor. Eram eu însumi o pasăre umană, o mumie cusută cu sârmă de aur, având unghii de aur şi faţă de aur, dăruind pâinişoare şi poeme scrise pe limbă, înrudit cu steaua din piaţă, cu umbra albinei înecată în urcior." Ceea ce regăsim în acest psalm este, de fapt, portretul diametral opus al psalmistului. Poetul îşi neagă vocaţia de psalmist, se simte golit de substanţialitate. Această metamorfozare a poetului în psalmist reprezintă o recuperare a vocaţiei originare a omului de a se raporta la Creatorul său ca principiu: "Domn al vorbelor, eu calc pe nervi, pe haine, pe bătătoritele tălpi şi palme, pe linia vieţii şi respir în cântecul păsării numită Evanghelie. Ascult cum se rosteşte singur în mine psalmul şi-mi stă în gură limba amorţită şi neclintită. Iar psalmul zburdă ca măgarii sălbatici în ţinutul iluziilor." (Psalmul 45)

Fiecare fiinţâ este învestită cu funcţie psalmică în poemele lui Aretzu: "Eu spun psalmi. Toate sunt psalmi: şi naşterea şi liturghia şi postul şi intrarea în biserică şi viii şi morţii şi dumnezeiasca euharistie şi acoperirea şi epitrahirul şi plânsul şi rugăciunea şi cântarea. Trăim şi murim în psalmi. Suntem psalmi de la Dumnezeu, seminţe ale învierii prefăcute în drum." (Psalmul 56)

Psalmii lui Aretzu urmăresc traiectoria unei relaţii de iubire, cu toate împlinirile şi neîmplinirile ei, cu doruri, cu bucuriile comuniunii. Poetul însuşi şi-a numit psalmii *semne de iubire. Cartea Psalmilor* devine astfel un punct culminant al creaţiei lui Aretzu, la baza volumului stând dialogul cu sacrul şi poezia văzută ca o formă de rugăciune.

BIBLIOGRAPHY

ARETZU, PAUL, *DIAPAZONUL DE SÂNGE*, EDITURA CARTEA ROMÂNEASCĂ, BUCUREŞTI, 2006

ARETZU, PAUL, *Ridică-te, ia-ţi cartea ta şi umblă!* - În Viaţa Românească, 48, nr. 6-7, 2008

CĂRTĂRESCU, MIRCEA, *POSTMODERNISMUL ROMÂNESC*, EDITURA HUMANITAS, BUCUREŞTI, 2010

DIACONU, MIRCEA, *PAUL ARETZU.CARTEA PSALMILOR*, În Ziua literară, 25 septembrie, 2004

DIACONU, MIRCEA, *POSTMODERNISMUL PE ÎNŢELESUL TUTUROR*, EDITURA PRINCEPS EDIT, IAŞI, 2004

Dorcescu, Eugen, *Poezia mistico-religioasă. Structură şi interpretare*. (Poeţilor tineri, care îmi sunt prieteni), Semănătorul, Editura on-line, iulie, 2008.

Drăghici, Marian, *Ca regele David... (cuvânt de laudă, invidie şi însoţire), prefaţă la Cartea psalmilor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2003

GRIGURCU, GHEORGHE, *SUPRAREALISMUL TÂRZIU*, în România literară, nr.29, 25-31 iulie, 2001

NEGRICI, EUGEN, *CARTEA UNEI CHEMĂRI COPLEŞITOARE, postfaţăla volumul lui Paul Aretzu, Urmalui Ariel*, Editura Vinea, Bucureşti, 2006

Tomoioagă, Anca, *Psalmii în literatura română,* Editura Contemporanul, Bucureşti, 2015

Zubaşcu, Ion, *Bună Vestirea Psalmilor unui mare poet-Paul Aretzu*, în Convorbiri Literare, NR. 7, 2006

AUREL BARANGA – FABLES WRITER

Adrian Oros
PhD Student, Technical University Cluj Napoca, North University Centre Baia Mare

Abstract: Aurel Baranga is known in the Romanian literature for his plays – mostly comedies – but a significant part of his literary works consists of fables. A talented fabe-writer, he is more than an apprentice of Moliere, raising queestions about the mere idea of fable and its statute and role in contemporary literature. Baranga does not hesitate to overturn sometimes the classic fable structure and experiments with this literary genre.

Keywords: Aurel Baranga, fable, experiments, classicism, Aesopos

Dramaturgul deja consacrat Aurel Baranga nu putea găsi un resort interior mai bun pentru a scrie fabule decât apropierea fabulei de genul dramatic, care îi este atât de apropiat și de cunoscut – apropiere mărturisită deschis în prefața volumului *Fabule*: "- De ce îi faceți concurență lui Esop?/ Până acum ați scris doar comedie… /Fiindcă-n fiecare fabulă e un strop/De tragedie."[1] Un foarte atent observator al societății și un critic al moravurilor contemporanilor, fabulistul Baranga este ajutat de rigoarea, precizia și detașarea medicului Baranga – el fiind absolvent al Facultății de Medicină din București. Astfel, personajele fabulelor sale nu reprezintă altceva decât caracterele văzute în jur, oamenii care se înfățișează ochiului cercetător al artistului fără măștile cotidiene, lăsând la o parte aparențele și identitățile asumate în funcție de interacțiunile zilnice cu societatea. Furnica, greierele, broasca, iepurele sau calul sunt tot atâtea prilejuri de a oferi cititorului un spectacol asemănător teatrului, în care acesta din urmă asistă, la fel ca pe o scenă, la defilarea caracterelor și a personajelor, fiind pus în postura unică de a emite judecăți și de a trage concluzii, acest lucru chiar fiind cerut de autor. De altfel, poate mai ușor ca în teatru (unde finalul este deschis și de multe ori există mai multe variante sugerate chiar de autor), aici cititorul este condus către o concluzie de către însăși morala fiecărei fabule, acolo unde morala există.

Abordând genul fabulei cu o plăcere și o vervă nedisimulată, Baranga nu se mulțumește a fi un simplu epigon al lui Esop ori Moliere, ci reușește să pună în discuție tocmai tradiția și genul fabulei prin modul în care își concepe această parte a creației. Fabulistul instaurează o atmosferă de complicitate în care el, împreună cu cititorul, fac un pact în care autorul își asumă prin fabulă și satirizare un rol de igienizare a societății, iar cititorul își asumă înțelegere acestui rol și acceptarea lui, potențând rezultatul printr-o participare activă, materializată prin râs. Suprapunerea dintre satiră și fabulă permite ca fabulistul "să devină releul de contact dintre verosimilul din realitatea factuală și cel din realitatea satirei."[2] Folosindu-se de prerogativele fabulistului și ale satiristului în același timp, Baranga merge mai departe permițându-și să intre pe teritoriul parodiei și să parodieze fabula ca gen literar, subminând-o chiar din interiorul ei și folosind pentru acest lucru chiar propriile arme ale acesteia. Singurul fel în care autorul poate să își permită acest lucru este o profundă

[1] Aurel Baranga, *Fabule*, Editura Eminescu, București, 1977, p. 1
[2] Cornel Munteanu, *Pamfletul ca discurs literar*, Editura Minerva, București, 1999, p.170

cunoaștere a genului, o familiaritate cu stilul acesta și o obișnuință de a evita capcanele sale, menținându-se într-un registru parodic și în același timp serios. Astfel, cu un ochi cititorul poate privi creațiile lui Baranga și cu celălalt ochi poate privi, critic și în același timp doritor de a găsi similitudini, spre modelele clasice ale fabulei și spre canonicii genului. Direcția critică și moralizatoare a fabulelor pare a fi susținută cu mijloacele tradiționale, dar autorul imprimă o anumită amprentă jovială și contrară gravității predecesorului său căruia îi face concurență. Astfel, el nu ezită să răstoarne situațiile clasice ale fabulei și să distribuie personajele acestora în roluri inedite. În *Variantă la greierele și furnica*, autorul inversează rolurile și greierele devine personajul generos care nu ezită să împartă munca de o vară cu furnica. Baranga cunoaște așteptările publicului (conform modelului clasic al fabulei) si declară că este pregătit să le răstoarne: "Vara fiind secetă/Vânt și insolație/A rămas furnica/Fără alimentație/Și-a pornit la greier/Să se împrumute/Știu ce așteptați:/S-o gonească: Du-te!/Aș, nici pomeneală/S-a dus la cămară/Și-a împărțit cu dânsa/Munca lui de-o vară."[3] De fapt, fabula nu este atât o variantă a fabulei clasice, cât mai mult o continuare, prin morala sa: "Morala artei/Nu e decât una:/Să disprețuiască/Ura/Și ranchiuna."[4] Greierele, darnic, trece peste eventuala ură și ranchiună provocate de refuzul furnicii din varianta clasică și se dovedește a fi generos.

Ben Edwin Perry definește fabula prin patru caracteristici: (a) ficțională, (b) să redea o singură acțiune sau o serie concentrată de acțiuni care s-a petrecut într-un trecut, de multe ori nedefinit (asemenea poveștilor clasice, care încep prin a fixa un cadru temporal nedefinit, dar mereu trecut în raport cu timpul citirii), (c) să redea acțiunile unor anumite personaje, bine alese pentru scopul ei. În fabulă nu trebuie să existe concepte abstracte, deși acestea sunt subînțelese și (d) să aibă o morală și să nu fie un simplu divertisment.[5] Părând că achiesează în totalitate la aceste caracteristici definitorii ale fabulei clasice, Baranga le ocolește și le subminează cu fiecare prilej. Morala, acolo unde este, capătă o oarecare independență față de corpul propriu-zis al fabulei, iar forma în care apare este de multe ori cea a calamburului sau a jocului de cuvinte. De altfel, multe dintre fabule sunt construite pe acest principiu: *Fabula muzicală*, *Fabulaingratitudinii* sau *Fabulailuziei*. De asemenea, există fabule fără morală, una dintre ele fiind *Fabulafărămorală*: "Ce-a urmat nu mai reclamă,/Jur, nici o vocabulă/Fiindcă nu-i nici o/MORALĂ/În această fabulă."[6] Nefiind nicio morală, fabula își pierde sensul inițial (conform definiției lui Perry), astfel că, deși construită în stilul fabulelor și respectând în aparență structura acestora, de fapt se întoarce împotriva genului din care pretinde că face parte.

Perfect conștient de regulile clasice ale construirii unei fabule, Baranga nu doar că le subminează, dar instituie o complicitate între autor, cititor și personajele care populează universul fabulelor, ducând genul literar pe tărâmul pastișei. Detașat și perfect stăpân pe mijloacele de creație, dar și pe subiectul abordat, el acționează conform definiției lui Don Webb : "Pastișa este un exercițiu literar în care autorul schimbă un element în proză sau poezie pentru a obține un nou efect în urma variației stilistice."[7] Baranga nu ezită să schimbe elementele clasice și să introduce elemente noi, atât la nivelul personajelor cât și la nivelul subiectelor abordate, care se leagă în mare parte de defectele societății contemporane. Astfel, în *Fabulăcontemporană* apare un motor de tractor ca decor în care evoluează personaje clasice ale fabulei, iar în *Fabulafudulă*, pianul, țambalul și naiul sunt purtătorii de cuvânt ale

[3] Aurel Baranga, op. cit., p. 6
[4] Ibidem
[5] Apud Jan M. Ziolkowski, *The form and spirit of beast fable*, în Bestia: Yearbook of Beast Fable Society, vol. 2, 1990, pp-4-18
[6] Aurel Baranga, op.cit, p.50
[7] Don Webb, *Writing pastiches*, în *Bewildering stories*, nr. 197, 2006, accesibil la http://www.bewilderingstories.com/ issue197/cc_pastiche.html

ideilor autorului. Poate cel mai îndrăzneț punct al pastișei este în *Fabulafabulistului*, care, departe de a fi o simplă fabulă, devine o fină autorironie, poetul transformându-se în personaj: "La Fontaine îi spuse / Lui Esop: / Nu mai pot, colega, urlu / Dau cu ranga / N-ai văzut de face Aurel Baranga? / Ne lovește-n pâine / Și în meserie… / Îi răspunse Krîlov / Plin de perfidie / Știu eu o pedeapsă / Pentru acest mișel / Să-l lăsăm să scrie / Și scăpăm de el."[8] Cu o studiată ironie și detașare, Baranga își conștientizează limitele (sau valoarea?) pe tărâmul fabulei și de aceea *Fabulafabulistului* se poate situa în continuarea *Jurnalului de atelier*, fiind practice o introspecție și o analiză, ironică și rece, a eului creator. Deși în mod normal fabula nu are o valoare auto-referențială, Baranga reușește să redea prin fabulă reflecții cu privire la condiția artistului, dar nu este o meditație gravă și adâncă, ci una în stil și sens parodic.

În aproape toate fabulele sale, autorul pune în fața cititorului o scenetă, o "comedie umană de mici dimensiuni" după cum el însuși declara, foarte concentrată și plină de vervă. Mergând mai departe, el urmează destul de fidel rețeta pastișei dată de Webb:

a. Intriga: trebuie schimbată tragedia în comedie sau invers. Poate cel mai bun exemplu în acest sens este varianta la *Balada greierului și a furnicii*, în care greierele devine generos (și acționează surprinzător pentru cititor, în condițiile în care se știe modul în care furnica l-a tratat în varianta original a fabulei) și furnica – arhetipul străduinței, al prevederii și hărniciei – devine personajul care are nevoie de ajutor. Fabula presupune, oricum, o anumită răsturnare a lumii factuale, un pact între autor și cititor, unde acesta din urmă acceptă lumea creată de autor, cu toate valorile sale, iar Baranga merge mai departe, răsturnând din nou această lume. Departe însă de a provoca confuzie, fabulistul reușește să provoace un efect comic, prin inversarea valorilor și a calităților normale, firești ale lumii animaliere din fabulă.

b. Decorul și personajele: Schimbă decorul sau personajele. Baranga introduce personaje noi (oameni sau obiecte) și elemente de decor contemporane care îl ajută în exprimarea ideilor. Tractorul vorbește calului într-un mod superior în *Fabulamemoriei*: "Mi-e milă de tine, dragă/ Eşti o mârțoagă/Eu, numai în motor/Am cincisprezece zmei/Semeni de ai tăi"[9], iar vântul se ceartă permanent cu marea în *Fabulavântului*. Ordinea firească a lucrurilor și canonul sunt inversate și în *Fabulamondenă*, unde vaca își propune să slăbească, geloasă fiind pe silueta unei broaște: "S-a pus pe o cură de slăbire/ Și a pierdut din greutate /Până a ajuns la jumătate /Apoi/În mod cert/ Până la sfert /Și a tot slăbit/În neștire/Până a dispărut /Cu desăvârșire/Plânsă și îngropată/De cireada toată."[10]

c. Punctul de vedere: trebuie schimbat punctul de vedere față de modelul original. Baranga tratează în multe fabule subiecte contemporane, morala făcând referire, acolo unde există, la realități din viața imediată, palpabile și ușor recognoscibile. *Fabulacontemporană* face referire la demagogia și servilismul din epocă ("MORALA / Ei, / Eternă / A crescut / Într-o privință / Fiindcă / Azi / Musca modernă / Bâzâie și în ședință"[11]) în timp ce *Altăfabulăcontemporană* face referire la planificarea și parazitismul care însoțeau orice demers economic sau lucrativ în epocă: "Zise trântorul: - Albină neajutorată / Fără mine / Munca ta minunată / N-ar fi comentată / Organizată / Îndrumată / Și planificată / Exasperată / Albina îl înjură de ceară / Și apoi îl goni / Fără a rosti / Nici o MORALĂ / Suplimentară."[12] Chiar titlurile fabulelor sugerează o schimbare de paradigmă și o aducere în prezent a

[8] Aurel Baranga, op. cit., p. 183
[9] Aurel Baranga, op. cit., p.32
[10] Ibidem, p. 102
[11] Ibidem, p. 52
[12] Ibidem, p. 68

subiectelor. Astfel, în *Fabula psihanalitică*, Freud şi teoriile sale primesc o confirmare prin intermediul personajelor, iar *Fabula cibernetică* pune din nou în faţă obiectele şi animalele, iar regnul animal câştigă prin individualitate şi particularitate. *Fabula metafizică* sau *Fabula timpului* – titluri surprinzătoare care se potrivesc doar în parte cu conţinutul – nu constituie deloc meditaţii filosofice, ci jocuri de cuvinte sau de concept, ori chiar jocuri cu forma fabulei (în *Fabula metafizică* nu există morală). Chiar şi *Fabulaclasică* este o fină pastişă şi nu este deloc clasică (poate doar prin faptul că are o morală), fiind de fapt o aspră critică la adresa birocraţiei, a muncii fără rost şi fără finalitate: o furnică este dispărută, iar în ziar apare un anunţ în acest sens. Cu toate acestea: "am uitat/Să vă spun ceva:/Cine aţi fi vrut s-o recunoască/Dacă absolut nimeni nu ştia/Să citească?"[13] Toată lumea este la curent cu acest amănunt, dar când se atrage atenţia asupra lui, răspunsul este dezarmant de simplu: "Dar am vrut să ne facem / Şi noi datoria / MORALA? / Birocraţia! Ah, birocraţia!"[14]

d. Limbajul: Personajele trebuie să vorbească ca şi cum ar face parte din altă clasă sau castă socială. Baranga nu se sfieşte să introducă neologisme în fabulele sale. Unele dintre aceste fabule ne avertizează încă din titlu că nu abordează teme clasice: *Fabula sportivă, Fabula faptului divers, Fabula mondenă*.

De altfel, fabulele lui Baranga, unde sunt criticate aspecte sociale ale epocii, unde morala este restrânsă, inexistentă uneori sau ia forma calamburului şi a jocului de cuvinte, în sfârşit, fabulele care nu se apropie de fapt de ceea ce înseamnă în mod clasic o fabulă se aseamănă din această perspectivă cu cele ale autorului american James Thurber . Acesta, scriind în perioada de dinaintea celui de-al doilea război mondial şi imediat după, critica şi el aspecte sociale, atitudinea americanilor în faţa conflagraţiei mondiale şi îşi exprima dezamăgirea faţă de realităţile vremii sale în fabule care erau de fapt bucăţi de proză cu morală, ilustrate de el însuşi cu caricaturi sugestive. Fabulele sale, care nu au întotdeauna dialoguri, care au ca personaje oameni şi nu animale, sunt mici scenete care reinterpretează de multe ori fabule clasice. Astfel, găsim reinterpretarea Scufiţei Roşii sub titlul *Fetiţaşilupul*. Poveste apare a decurge pe coordonatele clasice până la final, unde însă fetiţa "se apropie la 25 de picioare de pat, unde a văzut că nu era bunica, ci lupul, pentru că nici măcar cu o scufie un lup nu arată ca o bunică, la fel cum leul de la Metro-Goldwyn nu arată ca şi Calvin Coolidge. Atunci fetiţa scoase o puşcă automată din coş şi îl împuşcă mortal pe lup."[15] Morala este "fetiţele nu mai pot fi păcălite la fel de uşor ca înainte."[16] Precedându-l pe Baranga cu a sa *Variantă la Greierele şi Furnica*, Thurber ne anunţă, brutal şi fără ocolişuri, că vremurile se schimbă, demontând şi el proverbele sau adevărurile or preceptele morale considerate universale. Este interesant de trasat o paralelă între *Fabula proverbului* a lui Baranga şi *Sfrânciocul şi veveriţa* a lui Thurber. Având ca reper afirmaţia lui Edwyn Perry conform căreia o fabulă nu trebuie să fie un proverb sau un aforism, observăm că ambii autori o respectă şi deconstruiesc proverbul ca şi înţeles, folosind în acest scop modalităţi diferite. Baranga recurge la o demonstraţie pseudo-ştiinţifică, care capătă pe alocuri accente şcolăreşti, didactice şi uneori (voit) ridicole prin rigoarea cu care este aplicată înţelepciunii populare. El pune în scenă un proces pentru a demonstra că mielul blând care suge de la două oi este un element antisocial şi care trebuie oprit. Simulând spiritul unei şedinţe de partid, care conţine o *înfierare tovărăşească a elementului burghez* Baranga persiflează şedinţomania şi sfârşeşte prin a reconstrui în spirit critic, realist-socialist proverbul mielului blând care suge de la două oi: "Voi demonstra că asemenea fapte / Constitui un adevărat /

[13] Ibidem, p. 164
[14] Ibidem
[15] James Thurber, *The little girl and the wolf*, accesibilă la: https://genius.com/5082578
[16] Ibidem

Rapt de lapte […] Propun / Ca mielul vinovat / Să fie sancționat / Iar proverbul să sufere / Următoarea modificare: Mielul just și principial / Suge, rațional / De la o singură oaie."[17] Thurber reinterpretează proverbul "Cine se scoală de dimineață, departe ajunge" folosindu-se de exemplul unei veverițe care, părăsit de parteneră pe considerente meschine, își continua viața netulburată. Când partenera se întoarce și încearcă să își impună stilul de viață, deznodământul este tragic iar cuplul de veverițe este devorat de o pasăre de pradă. Ni se propune, în final, o nouă variantă a proverbului: "Dimineața, devreme de te scoli / Vei fi sănătos, bogat și apoi mori!"

Dacă Thurber scrie fabulele sale, precum arătam mai sus, într-o perioadă de dezamăgire față de realitățile vremii, Baranga nu aruncă săgeți politice prea ascuțite ori prea înveninate. Musca modern care bâzâie în timpul ședințelor este alter-ego-ul lui Cavafu, a lui Cristinoiu sau a altor personaje din piesele de teatru dar reprezintă o minoritate, o categorie particular și nu direcția politică general, pe care autorul nu o critică deloc. Tonul pesimist și sumbru a lui Thurber, dictat de dezamăgiri și frustrări, contrastează cu cel jovial și complice a lui Baranga - moralizator, dar de cele mai multe ori binevoitor și chiar părintesc. Astfel, autorul reușește să evite derapajul (periculos în epocă) spre abordarea subiectelor politice în profunzime, menținându-se, cuminte, în canoanele regimului, cu pași (întotdeauna măsurați și controlați) spre margine, dar niciodată peste limită.

Deși pare a se desprinde de modelul clasic al fabulei lui Esop, subiectele abordate în multe dintre fabulele lui Baranga rămân de sorginte esopică, cu tendințe social-moralizatoare, în care se poate identifica uneori o undă din înțepătoarea ironie a epigramelor. Fabulistul imprimă o volubilitate și o plăcere a jocului la care nu ne așteptăm din partea unui poet grav, preocupat de probleme existențiale în poezia sa, mai ales în partea ultimă a creației sale poetice, iar deznodământul fabulelor, uneori explicit sub forma moralei, alteori implicit ca și în *Fabula fără morală*, este atins cu vervă și imaginație, dar și cu o fantezie comică evidențiată de inspirata alegere a personajelor și a temelor - îndemnând cititorul să vrea să ajungă la morală sau să înceapă a se gândi pentru formularea unei morale proprii. Poetul se dovedește din nou un fin cunoscător al genului fabulei, pe care își permite, pe acest fond, să îl submineze: morala nu este susținută de corpul fabulei și capătă o viață proprie prin însăși ideea pe care o persiflează, uneori separată de ideea fabulei, dar în final fabula și morala se articulează totuși sub forma unui joc și a unei provocări adresate cititorului, cu o superficialitate atent studiată. Poate prefațând într-un fel mărturisirile din *Jurnalul de atelier*, fabulele conțin reflecții sau morale care arată lucrurile trăite de autor, experiența sa personală și filtrul său intim prin care trece fiecare dintre aceste evenimente. Atunci când Baranga se persiflează și se așază alături de Esop, La Fontaine sau Krîlov, el este conștient de valoarea creației sale dar și de faptul că nu va ajunge niciodată să îi concureze pe clasici motivul pentru care scrie fabule fiind cu totul altul decât cel al precursorilor săi. Poate nu este lipsită de importanță așezarea *Fabulei muzicale* la începutul volumului de fabule. Muzica și poezia fiind înrudite, observăm că se combină, dar se și confruntă. Pasărea, "înflorată cum e fota"[18] se confruntă cu broasca – bârfitoare peste măsură, invidioasă, arhi-baba iazului, care pune la îndoială calitățile muzicale ale zburătoarei. Autorul îndeamnă încă din prima fabulă la jocuri de cuvinte: "S-o ascult, mă prinde si-la/S-o aud,/M-apucă mi-la,/Să v-arăt eu o cântare/Și arpegii si-mi-la-re!"[19] Dacă abilitățile păsării pot fi puse la îndoială, abilitățile lingvistice ale poetului nu pot fi comentate, el oferindu-și și oferind cititorului plăceri ludice și lingvistice care se vor regăsi și în alte fabule. Trebuie menționată predilecția autorului pentru o "universalizare" a temelor și în acest sens poate cel mai bun exemplu este seria de 8 fabule biblice, unde Baranga laicizează teme biblice fundamentale – creația, liberal arbitru, căderea

[17] Aurel Baranga, op. cit., p. 143
[18] Aurel Baranga, op.cit., p. 2
[19] Ibidem

din Eden, conflictual bine-rău. Spre exemplu, atunci când Dumnezeu îl întreabă pe om ce mai poate face pentru ca acesta să fie pe deplin fericit, omul îi reproșează că i-a lăsat liberul arbitru: "Să mă fi lăsat/Doamne/Printre vegetale/Aș fi fost scutit de atâtea/MORALE."[20] Dumnezeu însuși este pus în încurcătură de creația sa, este coborât la starea umană în care are sentimente: "Și Dumnezeu/[21]Începu să plângă." Dumnezeul din fabulele lui Baranga are memorie selectivă, uită este nepriceput ori se încurcă. Fiorul religios este înlocuit de o apropiere a temelor biblice de viața cotidiană, de o prezentare a acestora într-o lumină ironică, deloc metaforică.

Ca o notă generală, trebuie remarcată lipsa de detalii și economia cu care sunt redate personajele fabulei, fie ele oameni, animale sau obiecte - încă o modalitate de a se depărta de fabula clasică, în care animalele care o populează trebuie descrise amănunțit, iar caracterul acestora trebuie zugrăvit cât mai detaliat pentru a corespunde scopului fabulistului și a se apropia de caracterele umane. În loc de a face acest lucru, Baranga se orientează asupra moralei (și uneori asupra lipsei acesteia), care devine, așa cum arătam mai sus, independentă de corpul fabulei și care ia forma calamburului ori a jocului de cuvinte. Același autor care demască, în mod elaborat, în piesele de teatru ale sale birocrația, ședințele fără rost ori planificare excesivă și zadarnică, nu putea face altfel în fabulele sale.

BIBLIOGRAPHY

BARANGA, Aurel. *Fabule*, București: Editura Eminescu, 1977

WEBB, Don. *Writing pastiches*, în *Bewildering stories*, nr. 197, 2006, accesibil la http://www.bewilderingstories. com/issue197/cc_pastiche.html

THURBER, James. *Further fables of our time, (e-book)*, 21 martie 2013, accesibil la http://www.gutenberg.ca/ebooks/thurberj-furtherfablesforourtime/thurberj-furtherfablesforourtime-00-t.txt

THURBER, James. *The little girl and the wolf*, accesibilă la: https://genius.com/5082578

MUNTEANU, Cornel. *Pamfletul ca discurs literar*, București: Editura Minerva, 1999

ZIOLKOWSKI, Jan M.. *The form and spirit of beast fable*, în *Bestia: Yearbook of Beast Fable Society*, vol. 2, 1990, accesibil la https://www.academia.edu/2646830/The_Form_and_ Spirit_of_ Beast_ Fable

[20] Ibidem, p. 17
[21] Ibidem

AVANT-GARDE AND POETIC INSTANCES IN THE WORK OF AUREL BARANGA

Adrian Oros
PhD Student, Technical University Cluj Napoca, North University Centre Baia Mare

Abstract: Aurel Baranga, a writer known as a playwright, had a short-lived but very intense creation period as an avant-garde writer. Together wtih representatives of the Romanian avant-garde, such as Sesto Pals or Jules Perhaim, he was the editor of two ephemeral magazines – Pula and Muci, received with outrage by the conservative society of the time. In both magazines (and in othes, where he contributed) he published poems with fantastic imagery, Baudelaire-like scenes and together with his peers, he pushed the limits of creativity and play with words.

Keywords: Aurel Baranga, avant-garde, poems, magazines, imagery

La fel ca și o serie de scriitori care au cunoscut consacrarea într-un domeniu, dar au debutat în alt domeniu literar, Aurel Baranga și-a format condeiul ca și poet înainte de a cunoaște împlinirea artistică ca și dramaturg. Întâi parte a mișcării de avangardă din literatura română (pentru scurt timp, este adevărat, dar cu o amprentă de necontestat asupra acesteia) și apoi poet în toată puterea cuvântului, această parte a creației celui care este cunoscut prin excelență ca dramaturg a făcut criticii să afirme că ”inamicul numărul unu al poetului Aurel Baranga a fost dramaturgul Aurel Baranga.”[1]

Viitorul dramaturg a debutat la 16 ani (în anul 1929) în cunoscuta revistă *BiletedePapagal*, a lui Tudor Arghezi, acolo unde au mai scris sau vor mai scrie, printre alții, Geo Bogza, Eugen Ionesco, Mihail Sadoveanu sau Ionel Teodoreanu. De la *Biletele de Papagal* ale lui Arghezi, drumul lui Aurel Baranga s-a îndreptat spre avangarda literară, atras fiind de mișcarea suprarealistă cu valorile căreia se identifica. Tânărul Baranga (în vârstă de 17 ani) editează în 1930 revista *Alge*, unde este director pentru patru numere. Orientarea poetului spre avangardă este simplu de înțeles, fiind datorată frustrărilor inerente ale generației sale și unei epoci de criză, atât literară cât și politică, edificatoare fiind în acest sens propria-i declarație din *Jurnal de atelier*: “Nu știam mare lucru despre lume și viață, dar de un lucru sunt sigur: că eram tânăr, exasperat și ars de furii, că uram cu toată puterea ființei mele statul burghez , morala burgheză, familia burgheză, iubirea burgheză și că furia mea nu era simulată”[2]. Pe lângă această mărturisire sinceră cu privire la trecutul său, la starea de spirit în care s-a produs debutul literar al lui Baranga, se poate observa că acesta se potrivea definiției dată de Eugen Ionescu omului de avangardă - un dușman in interiorul însuși al cetății împotriva căreia se revolta[3], după cum însuși autorul *Jurnaluluideatelier* mărturisește: “*în perioada aceea, termenii de conștiință și scriitor intrau în sfera lumii pe care vroiam să o văd incendiată, și multă vreme aceste două noțiuni au rămas pentru mine încărcate de derizoriu*”[4]. Avangarda corespunde, deci, unei crize a valorilor, este o căutare a identității și o

[1] Valeriu Râpeanu, *Interferențe spirituale*, Editura Eminescu, București, 1970, p. 197
[2] **Aurel Baranga, *Jurnal de Atelier*, Editura Eminescu, București, 1978, p. 113**
[3] **Ion Pop, *Eugen Ionescu și avangarda românească*, în Viața Românească nr 1-2, februarie 2010, accesat la 14 martie 2015, http://www.romaniaculturala.ro /articol.php?cod=14419**
[4] **Aurel Baranga, op. cit, p.113**

asumare a unei identităţi noi, iar Baranga resimte acest spaţiu ca unul propice unui act de revoltă şi orice ieşire din canoane sau derapaj (indiferent de cât de cât de extrem ar fi fost) nu făcea decât să fixeze o bornă care trebuia apoi cu necesitate depăşită cu următoare ocazie.

De altfel, revista *Alge*, al cărei director a fost Baranga timp de patru numere, şi-a făcut debutul în peisajul publicistic al vremii în acelaşi stil, prefaţa revistei (*Subliniaţi subiectul cu o linie şi predicatul cu două!)* înscriindu-se în acelaşi stil avangardist demolator, obişnuit să dea sentinţe şi să afirme lucruri cu siguranţa dată de conştiinţa unicităţii. Revista (cu subtitlul de *Revistă de artă modernă*) a apărut cu un colectiv de redacţional format din Aurel Baranga, Gherasim Luca, Jules Perahim, Sesto Pals şi Paul Păun. Colaboratorii revistei se înscriau şi ei în curentul avangardist, contribuind cu creaţii originale (unii din ei fiind consacraţi deja, alţii la începutul drumului): Victor Brauner, Geo Bogza, Fredy Goldstein sau Mihail Hubert. Revista a apărut în două serii: prima serie a fost publicată în 7 numere între septembrie 1930 şi iulie 1931, după care a urmat o întrerupere de 2 ani, publicarea fiind reluată în 1933. Poemele şi desenele din revistă au ca numitor comun desfiinţarea dogmelor. De altfel, afirmarea fără echivoc a unicităţii *Algelor*apare chiar în primul număr, unde se regăseşte anunţul: RUGAM A NU SE INTRA LA REDACŢIE CU VAPORUL DEOARECE NU SUNTEM MAREA SARGASSELOR; SUNTEM ALGE DE SINE STATATOARE. Revista se deschide cu un *Strigăt,* care cheamă, în stil "ludic, pseudo-publicistic, la un spectacol dinamic"[5] în care se anunţă demolarea lumii, a regulilor şi canoanelor existente şi reconstruirea lor apoi. Starea de spirit este greu de definit, oscilând între revoltă şi nesupunere şi jocuri, cutezanţe verbale şi "delectabile poveşti naiv-stângace ale copilului Freddy Goldstein, notate de Gherasim Luca, care mărturisesc tentaţia, oarecum suprarealistă, pentru discursul necenzurat şi proaspăt al vârstei infantile, cu asocierile sale insolite şi miraculosul rezultat din ele."[6] În chiar primul număr al revistei, Baranga scrie *Divagaţii în gol*, o bucată de proză care ar putea la fel de bine să fie considerată o poezie suprarealistă. Autorul asociază elemente care par a fi incompatibile, creând un peisaj dezolant, de dezordine, de haos şi dezagregare: "*Seara aceea era ultima când blocurile imense de asfalt găurit se prăbuşeau nebune ca să înghită adâncul celor patru dimensiuni*". Cea de-a patra dimensiune – timpul – nu face decât să amplifice starea de angoasă, pentru că dacă obiectele pot fi înghiţite şi pot dispărea, dispariţia timpului echivalează cu sfârşitul lumii. Această înghiţire a celor patru dimensiuni, această dezagregare a timpului pare a fi o anti-Geneză biblică, în care totul se întoarce în ceasul dintâi al creaţiei. Sau, având în vedere fiorul religios prea puţin prezent la suprarealişti şi tendinţa lor de a deconstrui miturile şi religia, putem asemăna acest proces cu un Big Bang în revers, în care toate lucrurile se întorc în punctul de antimaterie de unde s-a născut universul. Oximoronul şi jocul fiinţă-ştiinţă sunt la ele acasă în textul tânărului Baranga: "căutai totul ca să găseşti nimicul ori tu ştiai ca era cea de pe urma clipa când înregistra totul tensiunii tale interioare va mai lăsa o filă albă ca un cearceaf de cretă sau ca o foaie albă de bloc aerian." Fiinţa este beţie puerila, calda şi senina exaltare interioară, căutată de astrologii împietriţi de apariţie şi de revers. Doar cei iniţiaţi o înţeleg, restul toţi ceilalţi nu au înţeles sublimul, nu au urcat ascensoarele cerebrale peste limitele mediocrităţii. În acelaşi timp, ea este apreciată în raport cu dogma şi subsolurile cugetării, cu cotidianul şi norma şi acest lucru declanşează criza existenţială, angoasa şi prăbuşirea, iar fiinţa urmează universul în degradarea, dezagregarea şi prăbuşirea sa. Dacă universul este înghiţit, cu toate cele patru dimensiuni ale sale, "uraganul de sbucniri nebune" naşte acum asocieri negative, în care regnurile animal, vegetal şi uman se contopesc pentru a naşte împerecheri neverosimile: "Parcul tău de lumină şi de linişte era acum continentul celor care prizau ca să se distrug sau ostrovul împerecherilor de bacili şi sânge putred". Vechiul începe să pună stăpânire pe lume,

[5] Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Bucureşti, Editura Minerva, 1990, p. 221
[6] Ibidem

locurile sacre cad în derizoriu. Pagodele clădite pe adâncuri nepătrunse erau nişte ”prezervative uzate” sau ”Havuzul tău cu hidrargir” era gol – absența ființei, care duce la degradare şi decădere. În cele din urmă, ființa este sfărmată iar basmul nu are happy-end, fiind frânt, la fel ca destinul ființei şi cel al universului, la mijloc, fără posibilitate de reluare.

O adeziune nemijlocită la îndemnul din manifestul suprarealist al *Algelor,* găsim în poezia *Femur sintetic,* în care reia motive din *Divagații în gol*. Havuzul golit de hidragir devine plin, iar cerul întreg este închis într-o eprubetă. Macrocosmosul este concentrat prin scris într-un submarin de tuş – adică într-o călimară, din care tuşul va fi folosit pentru a scrie (şi deci a crea) un macrocosm şi un univers nou. Din nou apar asocierile puțin obişnuite între frumusețe şi moarte (orhideele deschid afluxul de aniline – otravă) sau între natural (femur) şi artificial (sintetic).

În continuarea *Femurului sintetic (*şi aşezată imediat în aceeaşi pagină, dar cu scrisul pe verticală – un nou joc suprarealist, nu doar la nivel de conținut ci şi de formă de această dată) este *Solstițiu echivoc,* unde motivele din poezia precedentă sunt reluat şi dezvoltate. De această dată femurul devine ”herald lichid”, iar corpul din care femurul face parte este văzut de jos în sus, privirea urcând spre abdomenul-atol, spre ochi (sugerați de cearcăne), pentru ca la sfârşit ființa de la intersecție din glandele pământului să fie plasată sub ”cerul – o eşarfă de haotic.” Din nou ființa stă sub semnul hazardului şi al haosului, în timp ce se contopeşte cu elementele naturale (abdomenul devine ocean – sugerat prin atol şi pescăruşi) iar deasupra capului cerul este o eşarfă de haotic. Întreaga poezie este un amestec de senzații vizuale (Iluminările în trup sunt ancestrale / Sunt adumbririle cortegiilor ce ard) şi dinamism (arderea, vântul, paşii gondolelor) în care femurul, un herald lichid, este cel care impune mişcarea şi ordinea.

Sondaj interior şi *Reîntoarcere în trup* publicate în numărul următor al revistei *Alge* continuă temele corpului şi ale spațiilor largi, reduse la peisajul citadin, domesticite şi făcute accesibile: “Dar latifundiile închid un parc ca un ierbar / O terra-nová'n linoleum, eşarfe'n curcubee / O junglă care'nchide peronul unghiular / Şi ce panteră albastră se sbate pe alee”. Spațiile largi devenite familiare acum capătă atribute gingaşe, de alint (*Staţiune transalpină cu bulevarde'n pluş*) şi în acelaşi timp atributele unui corp grotesc, cu gingii fardate şi hilare. *Reîntoarcerea în trup* ne arată un Baranga pentru care teatrul începe să se identifice cu corpul omenesc (ce aluzie poate fi mai potrivită pentru destinul său literar de mai târziu?), în care teatrul pătrunde în corp, îl invadează, dar nu îl distruge, ci îl transformă, redându-i vigoarea şi poate rostul. De la: “*ochii principesei n'au mai jucat ping-pong / Când şi-a simţit în carne sculptat o vertebră. / Ii răsunau în creieri halucinări de gong / Şi sala de spectacol se turmenta în febră*”, ajungem, ciclic, la: “*ochii principesei din nou jucau ping-pong, / Când glasul şi sondajul scurmau în claviatură, / Afişe de spectacol de mare anvergură / Şi sânii principesei, cum piese de Mah-jong”*. Construcția poeziei, oarecum circulară, ne face parcă să simțim cum corpul, invadat de morbul teatrului, se trezeşte la viață, palpită şi se frământă înaintea spectacolului.

Numărul 5 al ***Algelor*** aduce despărțirea de Aurel Baranga, lucru anunțat în manieră originală şi specifică *algiştilor*. Este de altfel şi momentul în care Gheorghe Crașin (pseudonim literar al lui Aurel Baranga) este abandonat de tot, autorul scriind de aici înainte doar sub numele de Aurel Baranga (şi acesta de fapt provenit de la Aurel Leibovici, numele său de botez). Trebuie remarcată, pe întreaga perioadă a apariției sale, forma îndrăzneață şi non-conformistă a revistei ***Alge***, asumarea şi chiar exhibarea condiției sale de revistă de avangardă. Astfel, textele scrise pe verticală, layoutul paginii sau omisiunile paginilor – toate acestea confirmând caracterul avangardist şi unic al revistei în peisajul publicistic al timpului.

Deşi *Alge*îşi va înceta apariția la două numere după “divorțul” de Baranga, redactorii se vor reuni pentru două reviste scandaloase, care fac ca *Algele* să pară o simplă revistă pentru copii. Este vorba de revistele *Pulă* şi *Muci*. Aceste reviste au reuşit să stârnească “*o*

gamă întinsă de reacții, de la solidaritatea comprehensivă la indignarea vehementă, cu implicații judiciare."[7] Prima revistă, cu nume falic, apare în 1931[8] în 13 exemplare, cu un titlu șocant: *Pulă – organ de pulă moderă*, însoțit de o explicație, ironică și incluzivă în același timp: *organ universal*. Redactorii revistei sunt înfățișați "*la lucru*" într-o ipostază extrem de sugestivă – o fotografie nud a întregului grup redacțional. Revista conține un poem de Aurel Baranga, precum și epigrame cu tentă sexuală, poeme cu titlu fără echivoc și nuduri masculine. Moto-ul poemului lui Baranga ("*Am o pulă și-un pistol, ghici ciupercă, ce-i?")* nu poate ascunde o adevărată "frenezie a erosului descătușat"[9] ce pulsează în poezie: "*Prin carne alunec cu ochii fierbinți după pradă / Să mușc din cortegiul femeilor albe, integre / În unghiul de spaimă sunt stâlpi și iscoadă / Îmi mârâie-n trup procesiunea de vicii amare și negre*." Scatologia nu lipsește, dar văzută prin prisma filtrului contemporan, revista poate fi considerate cu greu pornografică ori ofensatoare. Poate, cel mult, să fie "*ludică, patetică sau oniric amalgamată, captată cu un simț evident al dramaticului și teatralizării*."[10] Redactorii revistei (Aurel Baranga, Gherasim Luca și Paul Păun) împing limitele îndrăznelii și ale provocării și intră pe un teritoriu dacă nu periculos, cel puțin riscant, trimițând unul dintre numere lui Nicolae Iorga, pe atunci prim-ministru, cu dedicația: "*Tu ai? N-ai!"* Departe de a-l distra sau de a-l amuza măcar pe Iorga și nedorind să treacă cu vederea această obrăznicie și insolență, acesta îi reclamă pe tineri pentru conținutul pronografic al revistei , astfel că cei patru petrec câteva zile la închisoarea Văcărești. Subiectul este relatat de ziarul *Curentul* drept un "scandalos atentat la bunele moravuri săvârșit de câțiva literați adolescenți cari tipăresc o revistă scabroasă pe cari o trimit pe la casele oamenilor."[11] Aceeași revistă mai precizează că autorii au fost "identificați și ridicați cu toptanul"[12] de la tipografie, unde făceau corectura următorului număr a revistei. Scabroasă sau nu, scandaloasă sau doar un gest de frondă, revista a avut fără îndoială un larg ecou în rândul avangardiștilor și în presa vremii: "o parte din presa vremii nu mai prididea a-i taxa pe autorii publicaţiei drept băieţi de bani gata care s-au asociat, neavând altă treabă şi au cheltuit şi bani doar spre a-şi bate joc de lume"[13], apoi cititorii erau informaţi cu neascunsă satisfacţie că procurorul a emis mandate de arestare pentru fiecare dintre ei – într-adevăr, redactorii au petrecut câteva zile la închisoarea Văcărești, dar la insistențele familiei și cu ajutorul cunoștințelor bine plasate au fost eliberați înainte de cele 30 de zile pentru care fusese emis mandatul.

Vigilența și gustul audienței pentru asemenea îndrăzneli fiind deja testate – și nu cu cele mai fericite rezultate, după cum s-a văzut – în 1932 a apărut revista *Muci*. În tiraj de 200 de exemplare, puse în circulație la un eveniment particular – expoziția lui Jules Perhaim, revista avea un subtitlu explicativ, continuându-l pe cel al revistei falice: *pentru că nu purtăm fuduliile în tabacheră, ne intitulăm GRUPUL MUCOŞILOR.* Revista conține cuvântul înainte a lui Fredy Goldstein, copilul teribil descoperit de Gherasim Luca, care spune povesti suprarealiste cu un ton de umor negru, absurd: "*A fost odată ca niciodată o fetiță care făcea piș în iarbă. A venit o vacă și a mâncat iarba…și a rămas pișu*." Baranga are o contribuție în acest singur număr al revistei, cu poemul *Femeea pur și simplu*, aceasta fiind una dintre ultimele contribuții notabile ale sale pe scena avangardistă. Trebuie spus că și această revistă a fost trimisă lui Nicolae Iorga și altor personalități ale epocii, dar de data aceasta fără declarațiile sfidătoare care însoțeau revista falică, lucru care a condus la evitarea altor reclamații, procese ori condamnări. Pe de altă parte, deși la diferență de doar un an față de

---

[7]George Achim, *Revolte și consimțiri*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2004, p. 99
[8]Ibidem, p. 98
[9]Ibidem, p.102
[10]George Achim, op. cit, p. 103
[11] Ziarul *Curentul*, nr. 1324, București, octombrie 1931
[12] Ibidem
[13] George Achim, op. cit, p. 95

precedenta revistă scandaloasă, acum ”grupul mucoșilor” are parte de un public mult mai permisiv.

Poetul Aurel Baranga nu se dezminte nici aici, imaginile create aici sunt la fel de îndrăznețe, iar jocurile dintre realitate și absurd sunt împinse din nou la limită. În esența ei, revista este mult mai cuminte decât cea precedentă, chiar și pentru epoca apariției, iar sfidarea este de data aceasta doar artistică, la nivel de limbaj poetic și imagini construite de tinerii avangardiști. Imaginația lor prodigioasă și creativitatea debordantă se manifestă, din nou plenar, cu fantasticul și absurdul care par a se suprapune peste real până la eliminarea sau înlocuirea sa completă.

Aventura suprarealistă a lui Baranga nu se oprește odată cu apariția singurului număr al revistei *Muci*, poetul (încă) având o colaborare temporară cu revista *Unu***.** În același an când apare cea de-a doua revistă scandaloasă, Baranga se apropie și de cercul *unișt*ilor, revistă care avea deja un loc bine stabilit în peisajul literar și publicistic al timpului. Apărută în 1928 cub conducerea lui Saşa Pană, ea oferea la momentul apariţiei o alternativă la revistele constructiviste care dădeau semne evidente de declin (*75 H.P., Punct* sau chiar *Contimporanul*), reuşind astfel să întreţină spiritul avangardist. Tendinţa evidentă este de a regrupa forțele avangardiste, dar și de a atrage nume noi, pe baza reperelor doctrinare existente: “În ceea ce priveşte producţiile militanţilor de la unu, se poate observa că temele generale ale avangardei (ruptura de tradiţie, revoluţia anti-burgheză, inovaţia radicală) apar treptate remodelate într-un sens apropiat de viziunea suprarealistă.”[14]

Numărul 44 din aprilie 1932 al revistei *Unu* ne arată un Baranga într-o companie selectă, alături de colaboratori mai vechi (Paul Păun, Saşa Pană, Marcel Iancu) sau mai noi (jean David, Gheorghe Dinu, Marcel Iancu), dar cu același stil și cu aceleași motive. Într-o poezie fără titlu, Baranga abordează din nou problema ființei coborâtă din nou în spațiul carnal, redusă la oviect și degradată: “*Acest montagne-russe de sânge ca o cavalcadă a cărnii / sarabandă pentru juisările repezi și nepermise / îți sunt mâinile fluide și fără început.*” Alături de această ființă sau poate din cauza ei, își face apariția o angoasă și o neliniște, o spaimă care constituie fundalul poeziei: “*E o spaimă care circulă ca trenurile, flacăra umedă / și nouă, strigăt gol și halte neînsemnate pe hartă unde / călătorii scoboară singuri și goi.*” Lumea și tot ce conține ea este însingurată și goală, pare a fi fără rost și fără replică în fața sfârșitului inexorabil: “*nopți și ținuturi unde fecioarele mor de chloroză / iar femeile poartă cercul polar medalion la gât*”. Din nou trupul se contopește cu spațiile nemărginite și le supune, reducându-le la dimensiunile umanului. Ceva mai cuminte și formală din punct de vedere grafic, dar la fel de caustică, îndrăzneață și avangardistă, revista *Unu* îi mai face loc o dată lui Baranga în numărul 45 din mai 1932, pentru poezia (deja publicată) *Scândura ta și femeile palide*. Pentru a sublinia parca de la început tema pseudo-religioasă, aceasta se deschide cu dedicația: *Poempentru nopțile sfântului Gherasim Luca*. Se prea poate ca autorul să îl fi avut în minte pe Sf. Gherasim din Kefalonia (o insulă din vestul Greciei) având în vedere peisajul marin care constituie fondalul descompunerii scenelor biblice și a recompunerii acestora sub auspicii păgâne, apropiate de atmosfera infernului uneori. Revista mai conține un poem deja publicat al lui Aurel Baranga, *Femeia pur și simplu*, reluat cu mici modificări. Poemul oferă o imagine tensionată a unui eros juvenil, sublimat în proiecții virtuale, eliberatoare și expansive: “Lina, prin sânge sunt vicii obscure / Prin pfalus e-un virus ascuns corosiv / Te caut, Lina, cu gânduri hoțești și impure / Prin noapte-i vaginul semnal paleativ.” Erosul consumă, este devorator și ia forma unui virus, unui element nefast – virus – dar în același timp a unui element dorit și căutat. Poemul ne inundă cu o avalanșă de imagini pregnante, crude și neconvenționale, cu alăturări puțin verosimile dar puternice ca și efect. Se creează astfel o tensiune interioară, potențată de registrul lingvistic, uneori direct și fără

[14] Ion Pop, op. cit, p. 201

perdea, alteori mai echivoc. Scatologia lingvistică care ar putea fi identificată nu imprimă o imagine generală licențioasă (Eugen Lovinescu declarase de altfel că "*În literatură, singura pornografie este lipsa de talent*"[15]) ci uneori ludică, patetică sau chiar onirică, pe un fond dramatic și teatral, cu un decor suprarealist.

După părerea suprarealiștilor, totul este posibil și permis în domeniul imaginii, oroarea constând în încercarea de a interoga rațiunea, de a o aduce în discuție pentru a încerca să percepem raporturile între imagini. Or, tocmai acest lucru îl face Baranga în poeziile sale din perioada suprarealistă. El neagă rațiunea și rolul ei în încercarea de a percepe poezia, asociind imagini și obiecte pe care gândirea rațională le respinge apriori ca fiind compatibile. Rezultatul însă este surprinzător din punct de vedere estetic, poetul căutând echivalențele și asociațiile în imagini disonante. El nu se apleacă asupra obiectelor așa cum sunt ele, rațiunea încurcând perceperea lor în stare pură, de aceea folosește spiritul pentru înțelegerea lor, în maniera lui Baudelaire sau Rimbaud. Elementul care conferă putere și unicitate imaginilor sale este faptul că ele nu sunt pregătite ori prefațate, nimic nu anunță peștii care urlă, carnea putredă ori nălucile care dansează – imaginile apar pur și simplu din alăturarea unor realități sau elemente îndepărtate, a căror legătură poate fi sesizată și făcută doar cu spiritul. Suprarealiștii credeau că spiritul este capabil să apropie formele și obiectele, iar inconștientul le pune să lucreze împreună și le potrivește. Așa cum fiecare text suprarealist evocă descompunere, protest, întoarcere la haos, poezia lui Baranga creează o lume care pare desprinsă din haosul primordial și care vrea să se întoarcă în același loc. putem spune că lumea autorului este una revelată, ea existând în fața noastră dintotdeauna, dar nefiind percepută din cauza barierei rațiunii. Odată trecută această barieră, spiritul este liber să perceapă noua lume, cu alăturări fantastice și puțin verosimile la prima vedere, iar revelarea se face prin intermediul versului. Limbajul și alăturările de cuvinte au un aport esențial în crearea imaginilor care sfidează realitatea perceptibilă. Jocurile capricioase ale limbajului ne arată la Aurel Baranga mirosuri și sunete amplificate uneori peste limita suportabilului, sau alteori înghițite de un univers care este în continuă expansiune (atât din punct de vedere real, conform teoriei lui Einstein, cât și din punct de vedere poetic) și înghite totul. Dacă suprarealismul, în sens larg, a fost tentativa romanticilor de a se rupe de lucrurile care există, palpabil, și de a le substitui cu plăsmuiri ale imaginației și spiritului, atunci Baranga reușește să se achite de această sarcină într-un mod remarcabil. Noaptea walpurgică în care este transformat mitul biblic al fecioarei sulamite, prăbușirile blocurilor de asfalt care înghit adâncul celor patru dimensiuni, decăderea cărnii și domesticirea nemărginirii – toate reprezintă o evadare din convențional și viziunea arbitrară asupra lucrurilor. Precum Baudelaire, care vede în natură nu o realitate în sine și pentru sine, cât un rezervor uriaș de analogii, un excitant pentru imaginație - "*întregul univers vizibil nu este decât un depozit de imagini și semne cărora imaginația le va da un loc și o valoare relative*"[16], Baranga exploatează la maxim acest rezervor, ia materia primă și o oferă spiritului spre prelucrare.

Începând cu anul 1934, se va produce o distanțare a lui Baranga de curentul avangardist, căruia, ulterior, îi va nega total legitimitatea și despre care va considera câțiva ani mai târziu că este o reminiscență a burgheziei – în contextul în care comunismul câștiga din ce în ce mai mult teren în România. De altfel, dintre toți membrii redacției celor două reviste, doar Baranga rămâne în țară, ceilalți alegând calea emigrării, mai repede sau mai târziu, întrucât viziunile lor nu puteau să coexiste cu realismul socialism care se impunea deja, ori ei nu doreau compromisuri. Fie că au plecat în Franța, fie în Israel (oarecum de înțeles alegerea acestei ultime destinații, întrucât mai toți erau evrei), tinerii avangardiști au

[15] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* Editura Litera, Chișinău, 1998, p. 154
[16] **Marcel Raymond – *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, p. 18**

lăsat în urma lor un gest de frondă și de sfidare care avea să zguduie societatea vremii, la care Aurel Baranga a participat din plin.

BIBLIOGRAPHY

***. *Curentul*, București, nr. 1324, Octombrie 1931

ACHIM, George. *Revolte și consimțiri*, Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2004

BARANGA, Aurel. *Jurnal de atelier*, București: Editura Eminescu, 1978

LOVINESCU, Eugen. *Istoria literaturii române contemporane,* Chișinău: Editura Litera, 1998

POP, Ion. *Eugen Ionescu și avangarda românească*, în *Viața Românească* nr. 1-2, februarie 2010, accesat la 14 martie 2015, http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=14419

RÂPEANU, Valeriu. *Interferențe spirituale*, București: Editura Eminescu, 1970

RAYMOND, Marcel. *De la Baudelaire la suprarealism*, Traducere de Leonid Dimov, București: Editura Univers, 1998

LITERARY HISTORY OR LITERARY GEOGRAPHY- THE NEW POSTMODERN CRITICAL PARADIGM

Laura Pop
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract:*This paper aims to contribute to the affirmation of literary geography, a novel type of literary criticism, forms and concepts. Developed in the West, and slowly acquired in our country, literary geography lures analysts' attention from the traditional path of reviewing a literary work. Until now, time has been the primary scientific coordinate of literary criticism analysis, understood as progress within work and life experiences. However, nowadays critics tend to favour a new angle for analysis – and this is spatiality, which could be used alongside the time coordinate. The process of changing perspective in the critical analysis is known as spatial turn.Spatial analyses can offer their findings also in the form of graphic representations (maps, charts, graphs) contributing to accessing hidden layers of meanings and relationships between facts in literary works, for going deeper in understanding and interpretation. Developed and used in western postmodern condition, literary geography is a novel approach used in literary criticism. In Romania it is being introduced encouragingly, hoping that it would be eventually adopted widely by the literary community for its adequacy.*

Keywords: literary history, literary geography, postmodernism, spatial turn, spatiality.

1. Discuții preliminare: spațialitate și literatura; instrumente geografice și cartografice

Studiile literare sunt astăzi caracterizate de oarecare fierbere, dată de îndelungi dezbateri privind terminologia, preocuparea pentru stabilirea distincției între literar și non-literar, poziția literaturii în sfera culturii, relația între tipurile de literatură aparținând diferitelor culturi sau relația literaturii cu alte forme culturale din studiile interdisciplinare[1] sunt câteva teme amplu dezbătute. Acestea confirmă dinamica necesară din interiorul domeniilor teoriei și criticii literare fondate pe eterogenități care produc în mod constant mișcare și schimbare.

Dar criticii și teoreticienii actuali sunt preocupați în analizele lor și de acea senzație stranie de dezorientare, alienare a omului *postmodern*[2], denumită în termeni spațiali *anxietate cartografică*[3], explicată uneori de lipsa unui ghidajului divin[4] ce își află rădăcinile în vremea

[1] Antje Ziethen, spre exemplu, în „La literature et l'espace", Arborescences, revue d'etudes francaises, no 3, 2013, concentrează abordări *spațiale* în literatură, în *diacronie*, în funcție de metodologii, obiective, similarități și diferențe, pornind de la mai vechi concepte ce ilustrează *spațiotemporalitatea, cronotop* (Bahtin) și *semiosfera*(Lotman), punând accent pe noile abordări, *geocentrate*, de după 1990, *naratologie spațială, pensee-paysage* etc. După un rezumat al istoricului conceptului, autoarea stabilește primarietatea cuvântului în narațiune, privind și spre alte forme de a nara: pictorial, gestural, muzical, senzorial, incluzând în listă și alte forme de artă, non-literare, între care coregrafia, scenografia, încheind interogativ privitor la posibile forme narative în interacțiune cu spațiul.

[2] Fredric Jameson indică postmodernitatea drept mutația în spațiu, contribuind la transcenderea capacităților individului de a se localiza, organizând perceptual și cognitiv mediul înconjurător, reușind să se orienteze în lumea exterioară, folosind principiul cartografic, în Robert T.Tally Jr, *Spatiality*,p.2.

[3] Robert T.Tally Jr. *Spatiality*, Routledge, London and New York, 2013.p. 1.

[4] Nihilismul nietzscheean ca urmare a dispariției instanței divine.

secularizării, fiind și consecință a condiției umane *existențialiste* (de *Dasein*[5]) cu tendința spre acutizare. În aceste condiții, reprezentarea figurativă ori harta poate fi instrumentul cel mai util la îndemâna celui dezorientat într-un spațiu pe care probabil nu îl mai înțelege sau recunoaște.

Ca instrument geografic, narațiunea se comportă asemeni unei hărți folosind reprezentări mentale ale diferitelor spații pe care le promovează ca locuri de întâlnire ale personajelor reprezentative ce le animă și cărora le atribuie semnificații corespunzătoare[6]. Asocierea practicilor literare cu cele ale geografiei și cartografiei, preluarea instrumentelor geografice în analiză și interpretare literarăeste cunoscută ca *geografie literară* (*geocritica*[7], *geopoetica*[8], *geofilosofia*[9] doar câteva dintre modelele de abordare în analiza reprezentării spațiului și locului.

Recente dezvoltări din domeniul studiilor literare pe fondul incertitudinii epistemologice și ideologice postmoderne au favorizat revenirea interdisciplinară la spațialitate prin instrumente de analiză împrumutate din domeniul geografiei culturale și sociale, sociologiei urbane, studiului de mediu înconjurător și fenomenologiei locului.

Criticii literari au o contribuție importantă la introducerea literaturii în discuția despre spațiu și loc. Pornind de la aceste noi dezvoltări, Bertrand Westphal[10] propune un volumul de *geocritică*. În viziunea criticii, rolul literaturii este acela de a proiecta lumea prin intermediul scrierilor ce funcționează asemenea unor hărți sau diagrame. Dacă în literatura antică povestirea mititcă avea funcția de a deslușI misterele din natură, în contextul contemporan literatura este un (Lefebvre, Jameson și Harvey[11]) fundament al relațiilor sociale care au generat spații diferite, cărora trebuie să ne adresăm distinct. Producția literară și culturală a acestor spații cere prin urmare abordări *cartografice*, noi forme de reprezentare, de imaginare a locului omului în univers. *Spațiul, locul și cartarea* sunt cruciale în studiile literare și culturale fiind concepte necesare viețuirii în mijlocul constantelor schimbări sociale și geografice.

Dezorientarea umană, ca perplexitate a *condiției postmoderne,* incită la explorarea și reprezentarea spațiului, căutarea unui răspuns rațional rezultând într-o *turnantă spațială* în literatură și studiile culturale. În acest context, studiile literare și culturale s-au dedicat evidențierii unor modalități de a clarifica dificultățile lor prin studii spațiale de *geografie literară*, *cartografie literarăsau geocritică* prin care omul nou să se poată raporta la lume.

Geografia literară, ca nou model de critică fondat pe concepte și practici spațiale – *cartare* (scriitorul e un cartograf), *topografie, teritorializarea / deteritorializare*, etc. – își face debutul în literatură și studiile culturale încă de la jumătatea secolului trecut, înlocuind discursul tiranic despre *timp, istorie* și *dezvoltare teleologică* dominant în secolul al nouăsprezecelea. Noua tendință către *spațialitate* cunoaște o ascensiune rapidă în vest începând cu jumătatea secolului trecut.

---

[5] Termen din filosofia existențială aparținând lui Martin Heidegger în *Ființă și timp*, pentru a desemna prezența în și relația directă a ființei cu spațiul, din care rezultă perspectiva unică a fiecărui individ. Este dezvoltat ulterior de Jean-Paul Sartre în teoria existențialistă, apărată în articolul „Existentialism is a Humanism", dar criticat de inițiatorul ei.

[6] Padron, citat în *Spatiality*, p. 2.

[7] Tipul de abordare critică spațializată descris de Bertrand Westphal în *Geocriticism. Real and FictionaL Spaces, translated by Robert T. Tally Jr, Palgrave Macmillan, New York, 2011.*

[8] Kenneth White.

[9] Deleuze și Guattari.

[10] Westphal, Bertrand, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, translated by Robert T. Tally Jr, Palgrave Macmillan, New York, 2011.

[11] Care s-au referit la producția spațiu în secolul trecut.

Prezentul studiu își propune să prezinte cadrul general al domeniului, referindu-se la premise, factori, elemente specifice studiului geografic, etape și direcții de dezvoltare de care a depins întemeierea studiilor *spațiale*.

2. Spațiu și timp

Conceptele de *spațiu* și *timp* au variat ca semnificație și importantă de-a lungul timpului, au fost pe rând centrale sau marginale în studiile geografice, filologicce, istorice sau filosofice, însă *spațiul* devine central esteticii *postmoderne* prin potențialul pe care teoria și analiza geografică și cartografică a spațiilor sociale în literatură îl demonstrază. Teoreticieni ai domeniului literar spațial au sesizat că trecerea de la condiția *modernă* la cea *postmodernă* într-o perioadă globalistă a fost marcată conceptual de o *turnantă* care a rezolvat criza reprezentării prin recurgerea la *geografia și cartografie literară* într-o fuziune a disciplinelor literaturii cu domeniui ale studiilor spațiale.

Spațiul și timpul sunt concepte importante în științele istoriei și geografiei; în literatură, spațialitatea este legată de narațiune și are implicită funcție cartografică, reflectând ceea ce Edward Soja numea al treilea spațiu, „real-și-imaginar".

3. Geografie, cartografie, harta: modalități de reprezentare geografică și literară a spațiului în critica postmodernă

Experiența umană privitoare la spațiu a fost profund modificată de dezvoltarea accentuată a tehnologiei, de tendința spre globalizare și neocolonizare de după cel de-al Doilea Război Mondial. În acest context, geograful britanic David Harvey indică drept efecte, alături de confuzia și anxietatea spațială, o accentuare a importanței spațiului, propunând modele care să permită înțelegerea, negocierea și navigarea spațiilor potrivit unei condiții postmoderne[12].

Din punct de vedere cartografic, în literatură, narațiunea corespunde spațiului la care un cititor se raportează pentru a înțelege un spațiu social. Lectura unei narațiuni permite „construirea" de hărți alegorice ca modalitate de situare mentală în propriul spațiu.

Cartograful literar contemporan sau scriitorul, observă teritorii hotărând ce caracteristici să ilustreze, să accentueze sau să ignore în proiectul literar. În proiectul cartografic echivalent operei literare scriitorul stabilește *scara* de lucru, *forma* scrierii, alege locurile descrise. Scriitorul-cartograf poate opera cu moduri în afara realității (fantezia sau mitul) stabilind măsura în care reprezentarea unui loc are legătură cu realitatea lumii geografice.

Harta propriu-zisă este o construcție iconongrafică, dar și mijloc de cunoaștere. Deținătorul ei, ca formă figurativă sau ca obiect de artă, este în posesia unui instrument ce ghidează privitorul în spațiul fizic, imaginar sau spiritual. Versatilitatea și polivalența reprezentării cartografice este apreciată atât în literatură și critică, constituind și un veritabil mijloc de a stabili poziții de putere. În câmpul literar, *harta* devine metafora activității lingvistice și imaginative a compoziției sau scrierii.

Conceptul de *hartă* se poate referi astăzi la un tablou figurativ ori la o lucrare de grafică sau pictură, dar și la o construcție de cuvinte. *Cartografia literară* înglobează aspecte figurative și literare: a spune o poveste este proces de producere a hărții și invers, *harta* este depănare de poveste iar producerea hărții în sine creatoare de poveste.

A *citi* o hartă e similar cu a asculta o poveste, a interpreta critic o scriere. Relația scriitorului cu lumea pe care o reprezintă este una fundamental spațială, dar și temporală și istorică, iar distincția între diferite moduri de reprezentare literară este legată de viziunea și

[12] F. Jameson citat de R. Tally, în *Spatiality*, Un model de politică culturală potrivit situației noastre va trebuie să indice problemele spațiului ca preocupare fundamentală de organizare și forma politică de postmodernism, și de o fi vreuna, va avea vocația de a inventa și proiecta cartare mentală globală la nivel social și spațial"", p. 40.

reprezenta acestor spații „reale și imaginare". Demersul *critic* este de asemenea un proiect cartografic în care se delimitează formele literare sau genurile ca modalități de înțelegere a lumii: în lumea antică recursul la epică, pentru a desemna forma narativă dominantă era explicat de necesittea căutării unor sensuri pentru lumea magică (narațiunea ca proiect cartografic, rapsodul-cartograf), astăzi, nuvela modernă ca noua formă de cartografie literară este un răspuns al condiției dezrădăcinării transcedentale în care individul sau o colectivitate să își creeze propriul univers pentru a da un sens inteligibil propriei existențe[13]. Cartarea în contextul criticii literare capitalizează pe impulsul cunoscut al cititorului de a căuta indicii discursive pentru a observa forma, scara, statutul axiologic al unui text în urma interpretării, care poate rezulta chiar într-o formă de reprezentare grafică. Cititorul - geograf descifrează sensul narațiuni redesenând imaginea lumii sub forma unei hărți[14]..

Într-o estetică a *cartării cognitive* Fredric Jameso propune o concepție pentru a înțelege lumea și un instrument prin care această lumea să poate fi schimbată, imaginată. Acest concept oferă o bază proiectului de reprezentare literară în sine, în înțeles alegoric sau în limitele presupusei scrieri a realității. Scriitorul care se lansează să reprezinte lumea, să traseze linii și umbre pe spațiile albe ale paginii poate face posibilă și apariția altor lumi. Conceptul de *cartare cognitivă* (Jameson[15]) a fost utilizat în multe feluri, referindu-se câteodată la indivizi ce încearcă să se localizeze în spații complexe sau locuri nefamilliare cu care vor să relaționeze, comparându-le cu altele pe care le-au cartat mental ori chiar la producerea de spații supraindividuale, abstracte sau obiective dat fiind contextul mondial multinațional de capitalism târziu în care Jameson nu ezită să propună teorii critice și practici opozabile.

Cartografia literară e *desenare* sau reprezentare a lumii. În producerea reprezentărilor, naratorul/scriitorul - cartograf descoperă și *desenează* lumea pe care o prezintă. Cartografia literară nu se limitează neapărat la lucrările narative. La fel de valoroasă este *iconografia poetică* care poate fi ușor asimilată unei hărți: reprezentarea propriu-zisă a spațiului unui poem scurt menține un aspect spațial prin prezența tuturor părților sale deodată pe pagină sub diverse aranjamente. Spațialitatea *narațiunii* este evidentă în reprezentarea locurilor, a subiectului ca plan al povestirii, în funcția desemnată povestirii ca hartă pe care naratorul o va identifica.

Relația literaturii cu geografia se întemeiază pe modalități subtile de utilizare. Aceasta pentru că literatura operează în virtutea specificității sale ca formă de spațializare, dar în strânsă dependență cu dispoziția cititorului de a accepta convențiile literare. Reprezentări iconografice, diagrame sau hărți, specifice geografiei pot cel mult completa imaginea din mintea cititorului de narațiune, a criticului sau teoreticianului literar.

Utilizarea hărților, diagramelor și graficelor în studii sau analize critică literară este interesantă, așa cum este exemplificată de prezența numeroaselor hărți incluse în volumele - studiu ale lui Franco Moretti, între care unul de tip atlas[16]. Însă, așa cum arată Raymond Willian sau Edward Said, prezența sau absența hărții nu minimalizează, nici nu accentuează valoarea unor astfel de cercetări.

---

[13] Robert T. Tally, *Spatiality*, p. 47.

[14] Franco Moretti, *Atlas of the European Literature 1800-1900*, Verso, London and New York, 1998.

[15] Conceput înainte, dar prezentat în 1984.

[16] *Charts, Diagrams and Maps* și *Atlas of the European Literature 1800-1900, Verso, London and New York, 1999 sunt lucrări în care autorul utilizează reprezentarea cartografică pentru a ilustra diferite aspecte comune anumitor opere literare.* Structurată în trei capitole; studiul cuprinde variate hărți și diagrame cu informații complexe dar explicite și revelatoare, ca de ex diagrama comparativă a orașelor (Londra, Dublin, altele) ce publică nuvele britanice între 1750-1770, toate edițiile sau în primă ediție (p 165, *Narrative Markets*), ori orașe ce publică nuvele străine în Spania, în prima jumătate de secol XIX, organizate după criteriul numeral al acestora: 1-5, 6-40, 194,245 etc.

4. *Turnanta spațială* - întoarcerea către și accentuarea perspectivei spațiale

Conceptul de *turnantă spațială*[17] înseamnă reconsiderarea poziției spațiului în literatură și studiile culturale, într-o istorie a percepției spațiului și timpului în care primarietatea conceptelor a oscilat. Utilizarea cu precădere a unui vocabular spațial și geografic în textele critice, folosirea hărților în observarea terenului literar ori în planificarea traiectoriei narative pentru a localiza și explora spații, pentru a proiecta coordonate imaginare s-a accentuat de la jumătatea secolului trecut.

Între factorii enumerați de Bertrand Westphal care ar fi condus la turnanta spațială ar fi restructurarea societății în timpul și după cel de-al doilea Război Mondial cauza eliberării de obsesia pentru timp și imaginea istoriei ca timp curgător și progres spre eliberare și iluminare. *Exilul, emigrația, refugiul, dizlocarea*, mobilitatea globală neașteptată care a accentuat diferențele geografice, apoi decolonizarea și neocolonialismul, organizarea spațială, diviziunea rural-urban, rapida dezindustrializarea lumii bogate și industrializare a lumii a treia, globalizarea, avansul tehnologic ce a redus distanțele crescând sentimentul de anxietate (compresia spațiu-timp observată de David Harvey), toate deopotrivă au ridicat atenția asupra conștiinței spațiale în strânsă conexiune cu procesele capitaliste ce revoluționează calitățile obiective ale spațiului și timpului schimbând radical modalitatea de a privi lumea și pe noi înșine[18]. La aceste provocări artiștii și gânditorii au răspuns în multe feluri, apariția postmodernismului numărându-se între acestea.

Discursul axat predominant pe *timp, istorie, dezvoltare teleologică,* propriu esteticii literare moderne[19] și psihologiei individuale[20] a pierdut poziția centrală în fața realităților durereoase provocate de războaielor mondiale, favorizând explorarea lumii cu ajutorul spațiiului și spațialității, care promovează practici *geografice și cartografice* ce risipesc confuzia generală a vremurilor, aducând aspecte clarificatoare privind în modul de reprezentare și organizare societății..

5. Postmodernism și spațialitate

Conceptele de postmodern /postmodernitate sunt controversate, greu de definit, înțelese uneori ca distanțare atitudinală față de modernism [21].

Istoric, fixarea postmodernismul în anii cincizeci ar avea legătură strânsă cu noile forme economice de activitate și cu apariția capitalismului târziu, lucru intuit de Fredric Jameson care descrie postmodernismul ca logică culturală a capitalismului târziu. Geograful David Harvey indică anul 1973 ca moment al crizei globale care a forțat schimbarea vechiului model de producție cu unul flexibil, susținut de o intensă finanțare și globalizare în acumularea de capital

Ca mișcare estetică în artă, arhitectură și literatură postmodernismul este, potrivit lui Jameson „dominantă cultural".

Postmodernismul este un curent de gândire și o mișcare estetică contemporană conștientă de semnificația ei, care chestionează adevărurile incontestabile și modul în care ele s-au instaurat folosindu-se de filosofie, istorie, științe, geografie (Foucault, Lyotard, Derrida, Deleuze), iar prin Harvey, Soja, Harley reimaginează câmpul de lucru și felul în care privesc societatea, considerând cu atenție dimensiunile spațiale ale teoriei criticii sociale.

---

[17] Sintagma de *Spatial turn*, tradusă alternativ, ca *viraj* sau *turnantă spațială.*

[18] Tally, op.cit., p. 15.

[19] Michel Foucault arată că „marea obsesie a secolului al XIX-lea a fost, precum se știe, istoria: cu tema dezvoltării și suspensiei, a crizei și ciclului, a acumulării continue a trecutului [...] Epoca prezentă va fi, înainte de toate, o epocă a spațiului", în *Spatiality*, op. cit., p. 11.

[20] Acest fapt este vizibil la Proust din *În căutarea timpului pierdut* care, precum James Joyce, William Faulkner, este influențat de filosofia despre timp și memorie a lui Henri Bergson.

[21] Ahab Hassan, citat de Tally Jr. op. cit. p 38.

Spațialitatea și locul dețin poziții centrale în cercetări academice literare postmoderne (Harvey, Soja, Jameson). Pentru Jameson postmodernismul nu e un stil, e cultural dominant[22] înțelegând prezența și coexistența simultană a diferitelor trăsături culturale organizate ierarhic. Experiența spațiului/ locului, nevoia de cartare și reflectare conștientă a lui prin întocmirea de hărți asistă transformarea socială a spațiului, având consecințe reale în teorie și practică.

Postmodernismul, sensibilitatea estetică influențată de fenomenele și procesele politice, sociale ale veacului trecut, substituie treptat estetica modernă, fiind o manifestare științifică multidisciplinară, incluzând filosofia, artele (în centrul cărora stă reprezentarea: literatura, artele mimetice, fotografia, cinematografia, sculptura); în critica și teoria literară se dezvoltă noi modele interpretative, preocuparea pentru *spațialitate*, specifică *esteticii postmoderne*, este subiect cercetat amplu de scriitori, academicieni, filosofi ai timpului în timpul *turnantei spațiale*

6. *Geografia literară*, paradigma *critică postmodernă*

Geografia literară este domeniul cercetătorul și criticul literar postbelic atent la observarea fenomenelor câmpului literar de după *turnanta spațială*. Stabilirea traseului narativ, localizarea și explorarea reprezentărilor spațiului narativ, proiectarea coordonatelor imaginare sunt acum parte a noii metodologii de lucru. Perspectiva *spațială* concentrează atenția numeroaselor studii, conferințe, lucrări academice dedicate testării terminologiei, instrumentelor spațiale în care *locul, spațiul*, *cartografia literară* sunt concepte cheie ale *geografiei literare*. Discursului *spațial* ce se impregnează în conștiința critică în vremea *turnantei* ia locul *istoricismului despațializat*[23] de secol xix și început de secol xx, dominat de un „tiranicul" discurs temporal

Odată cu *turnanta spațială* se lansează modelele analitice și interpretative care valorizează componenta spațială tratată marginal. G*eografiași cartografialiterară* au ca propunători diverși teoreticieni vestici (francezi, americani ș.a.) între aceștia, comparatistul și criticul Robert T.Tally Jr. care semnează volumul individual *Spatiality* și este coordonator al unor volume colective. *Geocritica* este un model de analiză a reprezentării spațiului teoretizat de Bertrand Westphal. *Geopoetica* propusă de Kenneth White se numără între primele tentative de analiză spațială, *geofilosofia* ca rezultat al colaborării între Deleuze și Guattari este lucrarea filosofică ce aduce în atenție motivele anxietății postmoderne și modalități de relaxare a acesteia. Enumerarea ar putea continua, acestea fiind doar câteva dintre răspunsurile dezvoltate în timp de agenți culturali ai veacului anterior pentru a reflecta preocupările analizei și criticii timpului lor, (încă mai prezente în actualitatea curentă) în forme deopotrivă multistratificate și interdisciplinare de analiză, de altfel, destul de dificil de cuprins în vastitatea sa.

BIBLIOGRAPHY

1. Moretti, Franco,*Atlas of the European Literature 1800-1900*, Verso, London and New York, 1998.
2. Ryan, M.L., „Space", în *The Living Handbook of Narratology*, 2012, 2014. (http://www.lhn.uni-hamburg.de)

[22]Fredric Jameson definește postmodernismul drept „cultural dominant" pentru a indica o cultură nouă, nu reziduală ori emergentă, tributar astfel teoriei lui Raymond William, ce distinge între cele trei. În noua cultură, afirmă el, mai pot fi prezente elemente reziduale ale modernismului, acestea ușurând înțelegerea diferențelor între cele două culturi, contribuind totodată la recunoașterea forțelor emergente ce transformă lumea de azi, în *Spatiality*, p.15, 40.
[23] În termenii lui Edward Soja, în *Spatiality*, op. cit., p.12.

3. Tally Jr., Robert T., *Spatiality*, Routledge, London and New York, 2013.
4. Westphal, Bertrand, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, translated by Robert T. Tally Jr, Palgrave Macmillan, New York, 2011.
5. Tuan, Yi-Fu, *Space and Place. The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press, Mineapolis, ed. 2001.
6. Ziethen, Antje, „La literature et l'espace", Arborescences, revue d'etudes francaises, no 3, 2013. https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar/

ȘTEFAN BACIU – THE GEOGRAPHY OF A CULTURAL IDENTITY

Laura Pop
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Literary geography, a novel way of literary criticism corresponding to the contemporary postmodern condition, is making its way among other types of literary analyses around western universities, and it is starting to be introduced also in Romanian universities. This paper aims to be a sample of literary geography criticism in regards to the works of the twentieth century Romanian author Stefan Baciu. The analysis focuses on how this type of criticism uses spatial tools when examining the poet's assumed artistic identity, explaining the reasons of his claims for belonging to a specific place. This paper will also discuss Stefan Baciu's acute sense of being lost in the world, due to his circumstantial exile; his longing for his homeland is exposed by his constant preoccupation for retrieving memories of his native landscapes and depicting them in his works. We will examine the transgressions that the author uses to present himself in relation to place and space, autobiographically. The analysis points to the latest critical methods of literary geography and cartography, using terminology pertaining to the new fields such as geocriticism, ecocriticism, or geopoetics. Geographical methods are helpful to extract key evidence and ideas in relation to cultural identity. Central to these methods is the relationship to a specific space or place.

Keywords: *Ștefan Baciu, literary geography, space-place, cultural identity, exil.*

Poemele lui Ștefan Baciu într-o critică spațială, geografică

Nu de puține ori, scriitorii evocă în lucrările literare, memorialistic ori folosind strategii și intenții variate, imagini ale unor anume spații geografice pe care le cunosc direct și de care se simt legați în cele diverse feluri. Recurența cu care Thomas Hardy revine la Wessex pentru a plasa acțiunea și personajele romanelor sale importante[1] sau cazul lui James Joyce care descrie cu precizie străzi și alei din Dublin, fixând universul ficțional din *Ulysses* în orașul natal, sunt doar câteva dintre referințele literare la anume spațiu geografic mai larg cunoscute cititorului. Mai mult, orice narațiune, pe parcursul ei poartă personajele prin locuri și pe anumite trasee care, în timpul lecturii se transformă în hărți în mintea cititorului[2].

Alături de cei numiți, dar și de alții, poetul brașovean Ștefan Baciu este cunoscut pentru insistența cu care revine la imaginea orașului natal de care este nevoit să se despartă, decenii de-a rândul, în condițiile unui autoexil impus de circumstanțe politice. Imaginea, reprezentarea orașului natal, tema dezrădăcinării amprentează scrierile poetice și memorialistice ale lui Baciu, în care se găsesc din abundență referințe geografice citadine. În exil, stabilit ca profesor universitar în Honolulu-Hawaii, poetul Ștefan Baciu va încerca să aline dorul de acasă, de *loc*ul natal, căutând și împreunând semne ale burgului natal cu elementele peisajului care devine, după un lung exil, o altfel de *(a)casă*: „Sunt locuitor al Dealului Pacific". Aceste elemente geografice compozite ar putea fi elucidate la o primă observare prin explicația pe care James Joyce o dă preocupării sale pentru Dublin și anume

[1] Spre exemplu, *Tess of the D Urbervilles*, unul dintre cele mai cunoscute romane ale sale.
[2] J. Hillis Miller, *Topographies*, Stanford University Press, Stanford, 1995, p. 10.

că, scriind despre Dublin este modalitatea sa de a ajunge la inima orașului și de aici, la inima oricărui oraș al lumii, într-o logică ce admite că universalul e cuprins în particular[3].

Reprezentarea geografică a spațiului, fie referențială sau nu, necesită o metodă de analiză critică specifică, de natură spațială, o *geografie literară* ca formă de citire și interpretare care concentrează atenția pe spațiu și spațialitate într-un text aflat sub observare. *Geocritica*[4] este cel mai noul tip de critică propus de Bertrand Westphal care, departe de a fi o doctrină, oferă instrumentele necesare unei analize spațiale, adesea particularizat, umanizat prin atașament, și a cărui cunoaștere ne parvine într-o perspectivă subiectivă ce îl transformă în *loc*. Un spațiu general devenit *loc* suscită interesul scriitorului-*cartograf* (care desenează o hartă a lui reprezentându-l, imaginându-l și se comportă astfel asemenea unui cartograf), dar și al criticul literar, de acum *geograf literar*[5], ca interpret al hărților. Instrumentele unui studiu geocritic orientat spre spațiu-spațialitate-loc vor fi observate prin elementele esențiale, interpretările lor în diferite perioade de gândire până a fi considerate, incluse și validate în studiul geocritic.

Brașovul lui Ștefan Baciu este un *loc* ce așteaptă să fie descoperit și interpretat senzorial și cognitiv de către critica geografică, în analiza contemporană, *geocritică* deschisă persepctivelor *multifocală și polisenzorială*. Ștefan Baciu „arhivează" în memorie și apoi resuscitează liric secvențele definitorii pentru propria biografie: Brașovul copilăriei și adolescenței[6]. În completarea imaginii orașului, alături de textele lui Ștefan Baciu (ca insider) ar putea fi puse în dialog texte ale altor autori de secol douăzeci, cu experințe de viață comune privind exilul (Nicholas Catanoy tot ca insider, de care îl leagă o frumoasă prietenie) sau nu Octav Șuluțiu (outsider, profesorul său) cu a sa monografie despre Brașov, pentru a numi doar câțiva. Deși itinerariul geografic (și liric) parcurs de autor în dureroasa existență exilică a sa e impresionant, la finele unui proces dificil de reechilibrare identitară poetul se declară „locuitor al Dealului Pacific/născut la doi pași de Casa Sfatului,/Brașov,/pe Șirul Rozelor/...autorul „Poemelor Poetului Tânăr"/brașovean, ex-apatrid, cosmopolit/...al firului de apă de După Ziduri/și al străzii Sforii/ de lângă Poarta Ecaterinei/...și mai presus de toate/poetul libertății"[7].

Înainte de a trece la explorarea geocritică a liricii și memorialisticii brașovene pentru a contura locul geografic Brașov, referindu-ne însă și la identitatea biografică și lirică a lui Ștefan Baciu, inițiată aici, dar dedicată unui studiu viitor, mai amplu, merită revăzut traseul pe care critica literară l-a parcurs până la a pune bazele sau fundamentul geografiei literare, înainte de a se institui ca instrument de lucru comprehensiv. Vom considera întoarcerea la conceptul de spațiu în literatură și la numeroasele înțelegeri pe care conceptul de loc îl ia în liniaritatea istorică. Lămurirea conceptelor de spațiu și loc fac parte din demersul explicativ al noii critici geografice, i.e. geocritica.

Întoarcerea la spațiu

După cel de-al doilea Război Mondial, spațiul, conceptele și practicile spațiale de cartare, topografie au început să se afirme în teoria criticii umbrind discursul despre timp și istorie dominante în secolul al nouăsprezecelea și în primele decenii de secol douăzeci. Între

[3] "For myself, I always write about Dublin, because if I can get to the heart of Dublin I can get to the heart of all the cities of the world", https://en.wikipedia.org/wiki/James_Joyce.
[4] Bertrand Westphal, *Real and Fictional Spaces*, translated by Robert T. Tally Jr., New York, Palgrave Macmilan, 2011.
[5] Robert T Tally Jr., *Spatiality*, Routledge, London and New York, 2013, acordă atenție, în capitole distincte, scriitorului – cartograf și criticului –geograf și științei interpretării spațiale, geocritica.
[6] În poemul *Școala primară Andrei Mureșianu.http://www.viataromaneasca.eu/revista/articol/1658/.*
[7] Poemul „Declarație de principii", *http://www.viataromaneasca.eu/revista/articol/1658/.*

factorii care au înlesnit această schimbare, cunoscută sintagmatic drept „turnantă spațială", se numără o nouă sensibilitate estetică la acea vreme, postmodernismul, perioadă în care literatura și-ar fi găsit drumul înapoi la discuția despre spațiu și loc. Susținută de poststructuralism, critica teoretică postmodernă arată un interes crescut pentru spațiu, parțial motivat de efectele transformatoare ale postcolonialismului, ale tendinței spre globalizare, dar și ale unei tehnologizări fără precedent. Condițiile postmodernismului timpuriu conduc la dezvoltarea unor modele interpretative și critice noi cunoscute ca „nouă spațialitate implicită postmodernismului"[8].

Criticii literari devin mult mai interesați să exploreze capacitățile spațiale ale reprezentărilor literare, iar cercetători din alte discipline recunosc rolul strategic pe care reprezentarea literară îl are în conturarea concepțiilor noastre despre spațialitatea umană: Henri Lefebvre, Nicholas Entrikin, Edward Soja, David Harvey, Derek Gregory sunt toți gânditori spațiali care subliniază instabilitatea inerentă a reprezentărilor despre spațiu și loc. Astfel diferența spațiu - loc poate fi concepută și descrisă în modul în care oamenii oferă un sens specific unei arii din spațiu care, primește accepția de *loc* în momentul în care este definit devenind semnificativ pentru un individ[9]. Este de aceea important să surprindem diacronic accepțiile pe care conceptul de loc, ca particularizare a spațiului în teoriile postmoderne.

Accepții ale conceptului de *loc* în diacronie și ca particularizare a spațiului în teoriile postmoderne

Unul dintre conceptele importante din noua critică spațială, dar amenințat cu dispariția de forțele modernizării și globalizării, este cel de *loc*. Conceptul critic de *loc* în literatură aduce în discuție dimensiunea umană, experiențială legată de un „simț al locului" (*spirit of the place*, descris de criticul și romancierul D.H.Lawrence), evitând definițiile restrictive folosite în cartografie, ca punct pe o hartă, sau geometrie, loc geometric, intersecție de linii. Dimensiunea inerent subiectivă a *loc*ului a dispărut din analizele geografice și din tendițele spațiale abstracte ale teoriei sociale poststructuraliste în contextul „revoluției cantitative" de după cel de-al Doilea Război Mondial. Pentru ca un anume spațiu sau topos să fie privit ca *loc* sunt considerate aspectele particulare pe care un individ sau o colectivitate i le atribuie când îl contemplă sau organizează și care îl disting de alte spații conexe. Așadar, experiența personală în legătură cu un anume spațiu poate genera un *loc*[10].

În condițiile transformărilor de mediu natural și construit din modernitate și postmodernitate apar modificări și în relația umană cu mediul, conceptul de *loc* a revenind în atenția cercetătorilor. Deși critica literară rămâne legată de instrumentele tradiționale ale istoriei literare, istoriei ideilor și exegezelor filologice privind locul, cele mai incitante dezvoltări pe această temă presupun o revenire, dar *interdisciplinară,* la acest concept în aria convențională a criticii literare. Câteva orientări sau tendințe interesante sunt legate de fenomenologie, poststructuralism, identitate și enviromentalism.

Abordarea fenomenologică evidențiază experiența subiectivă a *locului*, familiară cercetătorilor literari prin lucrările Gaston Bachelard, Georges Poulet. Reluarea acestui concept de către filosofi precum Edward Casey și Jeff Malpas, se face pe considerentul că e nevoie de redarea demnității filosofice a conceptului marginalizat progresiv (potrivit lui Casey), ori pentru a prezenta o topografie a câmpului conceptual de *loc*, pentru care, Malvas,

[8]B. Westphal, *Real* .. referindu-se la ceea ce Fredric Jameson care a citat această observație clarificatore aparținând lui Edward Soja. "new spatiality implicit in the postmodern", p. 10.
[9] B. Westphal, *op cit*, p.19.
[10] Yi-Fu Tuan, geograf american, într-un studiu dedicat oamenii gândesc și simt în legătură cu un loc, felul în care formează atașamente față de casa, vecinătate sau națiune și cum aceste sentimente sunt afectate de timp.

pornind de la conceptul heideggerian de *Dasein*, accentuează natura înrădăcinată a subiectivității umane în lumea înconjurătoare (particula *Da*). Analiza sa critică privind conceptul heideggerian de ființă umană pornește de la a explora natura legăturii omului cu *loc*ul, accentuând subiectivitatea percepției umane, și astfel, situându-se astfel în linia unor filosofi anglo-americani precum Tyler Burge, Hilary Putman și Donald Davidson.

La un alt palier, Francisco Varela conectează viziunea lui Husserl despre intenționalitatea conștiinței umane cu lucrări din biologia evoluționistă, neuroștiință și teoria cognitivă, arătând că relația dintre conștiință și lume este una de continuă reciprocitate, fapt de mare importanță pentru înțelegerea relației dintre sine și *loc:* sinele este mereu definit în și prin explorările legate de *locul* în care se află. Aceaste considerații ne aduc mai aproape de exploarea critică privind relația scriitorului (spre exemplu, aici, Ștefan Baciu) cu locul, orașul său natal (Brașov). Abordările fenomenologice mai mult sau mai puțin impresioniste ale lui Bachelard și Poulet despre *loc*, au puncte comune cu modalități mai raționale provenite din cercetarea empirico-științifică din filosofia anglo-americană. Abordarea fenomenologică (modificată) ar fi o cale promițătoare de a folosi literatura pentru a înțelege mai bine percepția unui scriitor din interiorul conștiinței, contribuind la progresul înțelegerii științifice a interfeței dintre minte și lume prin prezența referințelor la natura încorporată, constrânsă de mediu a conștiinței umane. Totuși, abordarea fenomenologică nu este adaptată la studiul dimensiunilor sociale și politice ale *loc*ului.

Abordarea poststructuralistă a *loc*ului vine cu o contribuție importantă pentru studiul literar spațial al locului, având puncte comune cu cea fenomenologică în privința *îndoielii* privind cunoașterea incidentală a lumii. Dacă fenomenologii cred că sursa *îndoielii* provine din natura nesigură a aparatului senzorio-cognitiv[11] uman ce mediază între lumile exterioară - interioară și cea a credințelor umane subiective, poststructuraliștii afirmă că *îndoiala* vine din natura socială a cunoașterii care mediază informația ce ne parvine prin intermdiul rețelelor de putere instituționalizată și a structurilor sociale impersonale ce restricționează accesul la alte forme de cunoaștere. Din acest motiv gânditorii poststructuraliști sunt mai puțin interesați de experiența subiectivă a *loc*ului și mai aplecați spre semiotica reprezentărilor spațiale (Barthes și Bordieu), de distribuția spațială a puterii (la Foucault) și mai general, de ceea ce Edward Soja, prin Lefebvre și Marx numește producția socială a spațiului. Toți acești gânditori consideră spațiul o dimensiune produsă de forțe sociale care forțează mereu noi posibilități, dar și un vid neutru fără însușiri în care obiectele și evenimentele sunt doar situate. Accentul poststructuralist pe rețelele de putere și discurs impersonal explică atenția lor față de conceptul de spațiu mai mult decât pe cel de *loc*. Ei resping prezumția umanistă a priorității experienței individuale și a conștiinței subiective care formează o bază pentru conceptul fenomenologic de *loc*. Pentru poststructuraliști subiectul individual nu prezintă mare importanță, *loc*ul, în viziunea lor ar fi produsul unei erori de perspectivă globală, ei subliniază primarietatea spațiului asupra locului, credința că experiența individuală legată de *loc* oferă doar un punct de plecare pentru înțelegerea semnificației deopotrivă a mediului și locului.

Alte abordări sunt cuprinse în *studiile postcoloniale* (constant preocupate de tema identității teritoriale, contactul intercultural, dislocare, exil, și migrație), *feministe*, și *de mediu*. Studiile postcoloniale sunt preocupările recurente ale unor reprezentanți precum Aime Cesaire și Frantz Fanon, Edward Said, Homi BhaBha sau Edouard Glissant. Legătura dintre feminism și geografie este poate mai puțin evidentă, dar a jucat un rol cheie în studiul

[11] J.D. Porteous afirmă că simțurile joacă un rol important în stabilirea unei relații cu mediul înconjurător, spre exemplu, simțul olfactiv e asociat cu copilăria, adulții, în special,leagă mirosurile de această etapă a vieții lor, în *Landscapes of the Mind:World of Sense of Metaphor,* University of Toronto, 1990, p. 39. Suntem legați de mediu prin metafore senzoriale, precum *peisajul interior, peisajul sonor, olfactiv și chiar mental* care mediază cunoașterea și înțelegerea lumii.s

conceptelor de cămin/home şi comunitate. mulţi dintre aceşti autori combină în lucrările lor teme feministe şi postcoloniale dezvoltând în acelaşi timp şi implicaţiile spaţiale.

Teoria marxistă a medierii are puncte de intersecţie cu deconstrucţia poststructuralistă a subiectului uman şi a locului. Ambele pun la îndoială adevărata valoare a reprezentărilor noastre subiective despre lumea aflată la baza realităţii materiale, fiind reprezentate de aceeaşi gânditori. Cu toate acestea, accentuarea structurii în poststructuralism tinde să slăbească pretenţiile pentru importanţa influenţei individuale sau colective (bazată pe clasa) formulată de marxişti. Distincţia între cele două conduce la considerarea celei de a treia categorii de abordare a studiului despre *loc*, grupând tendinţe importante în gândirea spaţială contemporană cu cea mai mare influenţă în studiile literare. În tradiţia marxistă, cu vădite intenţii geoliterare sunt lucrările lui Walter Benjamin, Raymond Williams şi David Harvey.

Environmentalismul sau studiile de mediu în cercetarea literară a condus la apariţia mişcărilor precum *ecocritica şi geopoetica* descrise de Kenneth White. Environmentalismul implică nevoia de a relativiza în mod radical subiectivitatea umană plasând-o în contextul mai larg al forţei sau activităţii naturii. Cu acest punct de vedere se plasează deasupra criticii poststructuraliste şi marxiste despre individualism şi umanism şi sugerează ridicarea umanului peste întreaga ordine a naturii. În acest sens se conectează cu teoria materialistă şi *vitalistă* (a originii şi fenomenelor vieţii, dependente de forţe sau principii distincte de forţe chimice sau fizice umane) a cunoaşterii formulată de Deleuze şi Guattari şi căutările lor în a explica conştiinţa umană ca un nivel dintr-o lume immanent material.

Activismul environmental nu s-a depărtat mult de consideraţiilor fenomenologice de la care s-a plecat, căci prin implicaţiile epistemologice ale oricărei poziţii environmentaliste, atotcuprinzătoare, se închide cercul cu viziunea la fel de materialistă promovată de Casey, Malpas şi Varela cu ideea că subiectivitatea umană şi influenţa ei sunt conţinute sau înlănţuite de mediul material din care tradiţia dualistă a încercat să o separe. Această idee arată că, odată cu descoperirea sau redescoperirea interesului pentru studiile spaţiale, indiferent de punctul de iniţial – psihologic, social, identitar, politic sau environmental - identitatea umană e definită de inseparabilitatea sa faţă de *loc*urile în care se găseşte şi în care ne mişcă.

Cele trei abordări distincte sunt oarecum apropiate în ce priveşte relaţia dintre om şi diferitele medii. Circumstanţe apariţiei şi dezvoltării acestora devin utile înţelegerii a ceea ce Bertrand Westphal propune în studiul său de *Geocriticim* odată cu instituirea unui nou câmp de studii literare concentrat pe o abordare sistematică *geocentrică* sau *geocentrată* a studiului literaturii.

Geocritica – un model de critică spaţială

Inspirat de tezele spaţialităţii ale lui Fredric Jameson referitoare la postmodernims, Westphal arată că spaţiul a devenit mai important decât timpul şi că geografia a devenit mai importantă decât istoria ca metaforă de forţă în era postmodernă, unde privirea sincronică se ridică deasupra celei diacronice[12]. Westphal, asemenea lui Adorno, identifică ruptura epistemologică a perioadei contemporane la momentul celui de al Doilea Război Mondial, caracterizat de brutalitate dezumanizantă capabilă să distrugă metanaraţiunea progresului iluminist, înţeles ca proces liniar, conducând în final la distrugerea mitului istoriei ca narativă unificată singulară. Din clipa în care „timpul a fost lipsit de însăşi metafora sa organizatoare”[13], linia unificatoare s-a fracturat în linii, devenind de acum o suprafaţă[14].

[12] Westphal, *Geocriticism* ...p 16. ”We are entering into a temporality where the synchronic seems to be getting the upper hand over the diachronic*”*
[13] Westphal, *Geocriticism* ...p 24.
[14] Westphal, *Geocriticism* ...p 26.

Opoziția mișcărilor anticoloniale de după anii de război sunt confirmări ale tezei anterioare[15]. În era postmodernă, metafora spațială multipolară nonlineară a hărții înlocuiește paradigma interpretativă dominantă a istoriei ca linie teleologică unică.

Componentele cheie ale teoriei/metodei critice a lui Westphal sunt legate de reprezentarea spațială și implicațiile acestora pentru studiul literaturii. O importanță aparte prezintă metafora graniței ca loc al reflecției și *transgresiei*. Westphal afirmă că după ce lumea (postmodernă) a fost deja îndelung explorată, ce a rămas de reexaminare sunt spațiile, intervalele dintre domeniile tradiționale, furnizate de o gândire „transgresivă", între exemplele importante din gândirea spațială postmodernă numârându-se critica postcolonială (prin Bhabha, Anzaldua) și geografia postmodernă (prin Soja, Gregory). Cele două mișcări – teoria postcolonială și geografia postmodernă, completate cu filosofia deleuzo-guattariană a deteritorializării și reteritorializării - constituie cel mai sigur aparatul de lucru al unui geocritician.

În concepția lui Westphal, combinația dintre forța referențială a realității și abilitatea imaginației fictive de a interacționa cu aceasta în a contura lumea reală, în care trăim, conduce la înțelegerea funcției esențiale a adevăratei creații literare[16]. Westphal subliniază importanța teoriei lumilor posibile așa cum o prezintă Thomas Pavel și Lubomir Dolezel, apreciind funcția acesteia de corectiv al accentului pe care structuralismul și poststructuralismul le dau textualității și autoreferențialității. Dacă intervalele dintre locurile tradiționale pot ascunde lucruri interesante, descoperirea lor necesită căi de a observa mai bine ceea ce credeam că știm deja și noi instrumente pentru a descoperi ceea ce a rămas neobservat pentru că a fost prins între crăpăturile dintre entitățile cunoscute (conceptul lui Bhabha „entredeux"). Iată motivul pentru care literatura ar deține un statut superior în lumea plată a temporalității liniare a spațiului postmodern[17].

Referindu-se la elementele de geocritică, Westphal arată specificitatea ei ca model/modalitate de critică literară ce pornește de la interpretarea geocentrată, panoramată a unui loc. Geocritica nu este studiul organizat în jurul textelor sau autorilor, ci în jurul siturilor, a locurilor geografice, unde spațiul geografic în sine va deveni punctul focal, nodal, în care textele referitoare la acel spațiu vor fi puse în raport dialogic cu multe alte texte posibile[18]. De aceea, Westphal arată că e util să fie considerate cât mai multe lucrări și cât mai mulți autori incluzând, deopotrivă, perspectivele insiderilor și outsiderilor aria de cuprindere să fie cât mai largă cuprinzând posibil, texte nonliterare (broșuri turistice, însemnări oficiale sau articole), textele din perioade istorice și culturi diferite culturi pentru o citire arheologică sau „stratigrafică" (în termenii săi) a locurilor în chestiune.

Prin urmare, scopul suprem al *geocriticii* este acela de a crea o imagine completă, pe cât posibil, a locului ales, una care transcende punctul de vedere unic al autorilor individuali și al comunităților culturale. *Geocritica*, ar fi o modalitate de analiză comparativă în care sarcina pivotală a demersului critic este diferit de alte forme de critică literară orientată spațial, prezintă avantajul de a fi o modalitate de analiză cu adevărat *geocentrică* sau *geocentrată,* concentrată pe înțelegerea unui *loc* (prin problematica reprezentării) mai

[15]Westphal, *Geocriticism* ...p 23.

[16] În capitolul despre referențialitate.

[17] Westphal, *Geocriticism* ...p. 171, „Nu voi obosi repetând că ficțiunea nu reproduce realitatea, ci actualizează virtualități care nu au fost formulate și apoi acelea continuă să interacționeze cu realul potrivit logicii hipertextuale a interfețelor (...) ficțiunea detectează posibillitățile îngropate în cutele realității, știind că aceste cute nu au fost temporalizate"(trad. noastră).

[18] Westphal, *Geocriticism* .. ..„Studiul punctului de vedere al autorului sau al unei serii de autori din același spațiu identitar va fi lăsat deoparte în favoarea analizei multiplicității punctelor de vedere, preferabil eterogene, care se vor conecta/converge către un anume site, principalul mobil al analizei. Această dinamică multifocală va fi obiectul indispensabil al analizei. Fără a ezita, putem afirma că aceea e caracteristica definitorie a abordării geocentrice" p. 199.

degrabă decât studierea unui set de reprezentări (prin tematica locului), dar cu intenția fundamentală cea mai înaltă, spațială.

Studiul geocritic ar produce o înțelegere dialogică a locului ales care, departe de a fi *obiectivă* - obiectivitatea absolută e o imposibilitate epistemologică - transcende perspectiva limitată, subiectivă, etnocentrică a autorilor individuali și a comunităților intepretative cărora le aparține. Concentrând atenția pe preconcepția ideologică a autorilor și pe alegerile reprezentaționale și argumentative pe care aceștia le fac, acest mod de analiză comparativă poate revela înțelesuri și semnficații ale locurilor aflate sub analiză care altfel nu ar putea fi evidențiate. Prin analiza geocritică se depășesc limitările perspectivale ale punctelor de vedere individuale ale unui insider, are loc chiar o evadare din aceste constrângeri întrucât nu se urmărește a se obține o înțelegere completă a acestuia, ci cât mai aproape de esența identitară a spațiului observat[19].

În concluzie, *geocritica* presupune strângerea laolaltă a tuturor experiențelor individuale cu spațiul dat (locul) și contemplarea lor caleidoscopică, guvernată de punctul de vedere individual al celui care cercetează, chiar dacă unul ocultat de percepția subiectivă sau fantezistă. Metodele cercetării sau abordării *geocritice* de înțelegere a spațiilor reale sau ficționale în care viețuim sau pe care le traversăm, le imaginăm, le observăm, le modificăm, celebrăm sau cu care interacționăm în cele mai diverse moduri posibile sunt, cu necesitate, de tip interdisciplinar.

Deși abordarea geocentrică ridică unele provocări metodelor filologice tradiționale concentrate pe text și autor, părând să pună sub semnul întrebării valoarea studiilor de acest tip, Westphal, fără a le delegitima, arată că, folosindu-se de aceste modele de studiu, încearcă să facă din *geocritica* o formă de întreprindere care să extindă studiile literare în domeniul referentului geografic într-un mod care transcede funcția estetică a literaturii și caută să arate cum ar putea ea să participe în fapt la schimbarea istoriei locurilor în chestiune.

BIBLIOGRAPHY

1. Baciu, Ștefan, *Poemele poetului singur*, Editura Eminescu, București, 1993.
2. Hillis, Miller, J., *Topographies*, Stanford University Press, Stanford, 1995.
3. Porteous, J.D., *Landscapes of the Mind: Worlds of Sense of Metaphor*, University of Toronto Press, Toronto 1990.
4. Tally Jr.,t Robert T., *Spatiality*, Routledge, London and New York, 2013.
5. Bertrand, Westphal,*Real and Fictional Spaces*, translated by Robert T. Tally Jr., New York, Palgrave Macmilan, 2011.
6. http://www.viataromaneasca.eu/revista/articol/1658/.

[19]B. Westphal, *Geocriticism.* „*spațiul este dedus din privirea izolată (...) relația bipolară dintre alteritate și identitate nu mai e guvernată de o simplă acțiune ci de o interacțiune. Reprezentarea spațiului crește/se formează/grows dintr-un dus-întors creator depășind traiectoria singulară coincidentă cu perspectiva singulară. (...). Principiul analizei geocritice constă în confruntarea vederilor care se corectează una pe cealaltă*" pp.187-188.

MIHAI SIN-BETWEEN THE FRAMES OF A DESTINY

Georgeta Iuga
Teacher, Technical University Cluj Napoca, North University Center Baia Mare

Abstract:The article aims to highlight the personality of the writer Mihai Sin with reference to his work, especially the short prose, which cannot be considered an anti-chamber of the novel, but a territory that must be patiently and wisely traveled by every artist who wishes to reach the high peaks of the novel.

Keywords:formation, opera, short story, originality

Viața lui Mihai Sin, mult prea devreme încheiată având în vedere câte vise și speranțe au rămas fără ecou, are ca punct de pornire data de 5 noiembrie 1942, când în localitatea Făgăraș din județul Brașov venea pe lume al treilea copil al familiei Sin, o familie modestă, originară din părțile locului, greu încercată odată cu trecerea anilor sau așa cum o descrie Dan Culcer *„o familie de origine făgărășeană periurbană și muncitorească”*[1]. De altfel, scriitorul, fiul lui Sin Dănilă - de profesie maistru mecanic în cadrul Combinatului - și al Eugeniei (n. Streza) - casnică, mărturisea, în cadrul interviului acordat revistei „Vatra” în anul 1971, faptul că, deși în acte scrie Făgăraș, el s-a născut într-o suburbie a Făgărașului, un fel de colonie de lângă cunoscutul Combinat chimic unde tatăl său era angajat. Colonia era cunoscută pe atunci sub denumirea de Nitramonia. La puțin timp după naștere, când tatăl său trece de la statutul de muncitor în cadrul Combinatului la cel de maistru mecanic, se va muta împreună cu familia sa într-o altă colonie numită Explozivi. Denumirile acestea se aflau în strânsă legătură cu secțiile Combinatului.

Portretul scriitorului se completează treptat, încă din primii ani ai copilăriei, cu informații biografice strecurate în scrierile integrate în volumele de proză scurtă, în care sunt sesizate supoziții, dar și situații concrete ce alcătuiesc mai degrabă o fișă psihologică atât cu puncte slabe ale subiectului cercetat:

„Pe la doisprezece ani devenisem, n-aș putea spune exact de când, un copil singuratic. Disprețuindu-i pe mulți. Închis, nervos, mereu nemulțumit de ceva. Îmi plăcea să plec de acasă și, după câteva sute de metri, ajungeam pe malul pârâului care ieșea din Combinat”[2] , cât și cu detalii care decupează punctele de rezistență ale traseului existențial:

„Citisem câte ceva, greu de precizat însă cărțile, îmi plăceau cărțile, îmi plăcea geografia, asta ar fi fost suficient să apară ideea, încă neformulată clar, a plecării spre locuri unde aș fi putut trăi altfel, și unde oamenii erau și ei altfel decât vecinii, cunoscuții și colegii mei din școala rece și neprimitoare. Aveam deja primejdioasa plăcere a discuțiilor, a tainelor ce urmau, bineînțeles, să fie confesate. Azi aș spune: simțeam nevoia să comunic și mi se părea că nu am cu cine, asta explica, în parte izolarea mea orgolioasă și alergările de pe cărare.”[3]

Lăsând la o parte acest aspect, mediul i s-a părut interesant prin îmbinarea dintre spațiul patriarhal românesc în care oamenii aveau grădini, creșteau păsări de curte, porci și

[1] Dan Culcer, *Proces verbal al unei ședințe de partid din cadrul revistei Vatra*, în Asymetria, nr. 6/2003, p.2
[2] Mihai Sin, *În memoria unui atlet începător,* Editura Eminescu, Cluj Napoca, 1979, p. 78.
[3] Ibidem, p. 80.

așezarea industrială de tip englezesc, majoritatea caselor au fost construite în perioada interbelică având la bază proiecte englezești. De asemenea, zona mai păstra câteva barăci de după război, populate de o lume pestriță. O parte din specificul acestui spațiu este transfigurat atât în proza scurtă, respectiv povestirile *În memoria unui atlet, Inspecția,* cât și în romanele de mai târziu precum *Viața la o margine de șosea*, *Schimbarea la față, Bate și ți se va deschide*.

Personajul din povestirea *În memoria unui atlet,* un copil singuratic,se antrena de la vârsta de 12 ani pe cărările din jurul Combinatului, iar acest detaliu constituie un bun prilej pentru a creiona realitățile mediului înconjurător: „*la câteva sute de metri de casă se afla un pârâu care ieșea din Combinat. Niciodată , de atunci, n-am mai văzut vreo apă atât de poluată, când roșie, când galbenă, după felul reziduurilor care se vărsau în ea. Puțea a acizi, a canal plin cu excremente. Pe malul drept creșteau sălcii, iar printre ele șerpuia o cărare, bine bătătorită când nu ploua. Pe malul stâng, începea câmpul numit Pârloage, cu iarbă rară, mică, unde păștea uneori ciurda orășelului, căci destui oameni, la vremea aceea, erau încă agricultori în orășelul nostru. Nu mi-a rămas în memorie decât imaginea sălciilor, apa murdară bolborosind în bulboane, culturile de varză și cartofi din apropierea cărării, iar dincolo de culturile astea, plopii care însoțeau șoseaua ce ducea la Combinat. Șoseaua sau Aleea, cum i se spunea de fapt, însemna de fapt casele Coloniei, așezate simetric pe o parte și pe cealaltă, barăcile de la margini. Pe urmă, chiar în capătul dinspre pârâu al Aleii, se lăbărța școala netencuită, ca o cazarmă. La doar câțiva metri de casă se afla bordeiul-pivniță unde ai mei țineau butoaiele cu murături, mai ales varză, și cantități apreciabile de cartofi și ceapă, pentru o iarnă întreagă. Lângă bordei era un salcâm înalt, cu ramuri rare, mă puteam cățăra ușor în el, era punctul de observație de unde puteam vedea aproape toată Colonia, chiar și curtea școlii. Trecând de bordei, aruncam o privire spre cei patru sau cinci stupi înconjurați de regina-nopții, mă prelingeam pe lângă cocina porcilor și pe lângă curtea de păsări, deschideam portița și iată-mă în fața casei, mai bine zis în fața a cel puțin trei case situate doar la vreo douăzeci de metri, toate formate din câte două apartamente, cum le spunem azi. În casa noastră mai locuia familia domnului Marcea, șofer în Combinat. Între case, ciudat, nimeni nu făcuse garduri, dar la urma urmei casele, grădinile, curțile, nu le aparțineau, toate erau ale Combinatului, iar ei nu erau altceva decât niște chiriași foarte vechi, care plăteau o chirie destul de neînsemnată și care aveau de multă vreme atitudini de proprietari, țineau la fiecare scândură, la fiecare pom din grădină și chiar la copacii din față, dinspre Alee.”*[4]

Cu debutul înregistrat într-o perioadă de efervescență creatoare, Mihai Sin se încadrează în profilul ideologic al promoției '70, considerată ca fiind prima generație de scriitori apărută după proletcultism care nu a beneficiat de școli ori de grupuri organizate după cum însuși scriitorul mărturisea într-un interviu acordat lui Marius Tupan: *„Noi suntem o promoție sau o generație (niciodată n-am știut să fac bine distincția și nici nu m-am preocupat) de individualiști. N-am pătruns în literatură în grup, în ceată sau în haită – de ce să n-o spunem? Și nu i-am negat violent nici pe cei dinaintea noastră, nici pe cei ce-au urmat. Criticii din promoția noastră, aproape fără excepție, n-au fost «critici de generație», ci ne-au tratat «fără regim preferențial». Aș zice chiar că, în cazul celor mai mulți, marea lor bunăvoință, laolaltă cu valuri de entuziasm s-au revărsat din belșug asupra celor dinainte, asupra generației '60, fiindcă aceștia au avut, de tineri, «pâinea și cuțitul», ceea ce în lumea noastră contează enorm.”*[5]

Proza pe care o scrie în paginile revistei „Vatra”, este învăluitoare fără a cădea în calofilie, este realistă fără prea multe adjective, dramatică fără strigăte inutile. Va construi

[4] Ibidem, p. 83.
[5] *Luceafărul: 26/1994:14.*

temeinic şi nespectaculos cu fiecare articol, cronică sau dialog, destinul celor adevărați. Prin poziția adoptată și mărturisirile sale, scriitorul se încadrează în rândul celor cărora antologiile, enciclopediile sau studiile literare le-a acordat o prea mică importanță poate și datorită faptului că, nu s-au afiliat vreodată unei mișcări sau grupări literare. Acest aspect a generat, în anii totalitarismului, o atitudine de înțelegere față de valorile conștient întreținute de pietrele de temelie ale tradițiilor, care vor fi înlocuite treptat cu o „ mitologie a zilelor noastre", cu o societate care promovează frauda intelectuală, demagogia sau servilismul, împiedicând astfel receptarea adevăratelor valori. Pe de altă parte, condiția de scriitor presupune o viață publică activă și una misterioasă, cea a singurătății în care artistul creează. Astfel, a fi scriitor și mai cu seamă romancier, presupune poziționarea pe două axe temporare, un timp îndelungat petrecut la masa de scris, un timp rezervat lecturilor și meditațiilor și un altul, cel mai agresiv spre care te împinge viața, caracterizat prin singurătatea cauzată de accidente sau incidente biografice, conjuncturi sociale, dezamăgiri, trădări, descurajări și multe altele.

Trecând peste etapele care ne-au condus spre un biografic substanțial vom descoperi opera unui prozator autentic, a unui publicist atent la fapte din realitatea cotidiană, a unui moralist cu măsură și dreptate. Destinul de scriitor a lui Mihai Sin, este departe de a fi primit „rama" adevărată, deși evoluează într-un moment favorabil din istoria literaturii române, caracterizat printr-o „explozie" de tinere talente încurajate de condițiile sociale și politice care au asigurat un climat propice exprimării talentelor. Aceștia au așternut o undă de încredere peste viitorul literaturii române, o literatură demnă de interes pe marginea căreia critica literară a putut glosa. Autorul a avut „destinul celor care construiesc temeinic și nespectaculos, destinul celor adevărați"[6].

Debutul editorial cu volumul de povestiri *Așteptând în liniște,* volum care vede lumina tiparului în anul 1973 și va fi premiat ulterior de Asociația Scriitorilor din Târgu-Mureș. Proza scurtă a lui Mihai Sin este una de atmosferă morală și îmbracă forma unor secvențe care aparțin realității, fără introducere și fără încheiere. Cultivarea prozei scurte a constituit o preocupare și un program urmat cu strictețe în paginile reviste „Vatra" deoarece scriitorul a înțeles că proza scurtă înseamnă, în general, nevoia de actualitate, de abordare directă și imediată a realităților pe care le trăim. Totodată, acest gen literar reprezintă o etapă intermediară spre roman. Începând cu anul 1974 devine membru al Uniunii Scriitorilor din România, iar mai apoi urmează seria romanelor incisive în care autorul se dovedește a fi preocupat de realitatea imediată, abordând teme de actualitate pe care le urmărește în consecințele lor ultime.

Romanul *Viața la o margine de șosea,* apărut în anul 1975 poate fi privit ca o nuvelă mai amplă concentrând, prin câteva întâmplări banale petrecute pe parcusul celor 24 de ore, o dramă derulată într-o existență aparent normală.

Odată cu apariția romanului *Bate și ți se va deschide* în anul 1978, Mihai Sin intră în atenția criticii literare care consideră lucrareaca fiindcel mai bun roman al scriitoruluidistins cu Premiul Uniunii Scriitorilor și reeditat în 1991.

Activitatea sa în domeniul prozei scurte se oglindește în volumul de povestiri *Terasa,* volum care vede lumina tiparului în anul 1979 și care conturează o lume surprinsă prin prisma unor gesturi mărunte, ori a unor evenimente învăluite de trăiri profunde, evenimente care se produc o dată în viață sau gesturi care se repetă mai des.

Prin romanul *Ierarhii*,publicat în anul 1981 și reeditat în 1991, se analizează actualitatea cotidiană din care face parte și eșecul, de pe urma căruia se nasc condamnați și marginalizați, care nu renunță la propriile idealuri, deși ambițiile lor sunt strivite de mentalitatea totalitaristă.

[6] Dan Culcer, 1976: 225.

Intensa activitate publicistică şi colaborarea de-a lungul anilor cu reviste de prestigiu din ţară şi străinătate („Tribuna", „Steaua", „România literară", „Viaţa Românească", „Transilvania", „Luceafărul") a fost valorificată parţial în voumul *Cestiuni secundare, chestiuni principale* din anul 1983, volum distins cu Premiul Asociaţiei Scriitorilor din Târgu-Mureş.

Cărţile sale au produs de fiecare dată o reacţie favorabilă moderată atingând nivelul maxim în anul 1985 odată cu *Schimbarea la faţă,* roman supus unei interdicţii de la comentariile critice după articolul penalizator din revista „Scânteia". Operaa fost distinsă cu Premiul Uniunii Scriitorilor, însă acesta nu a fost validat de C.C al P.C.R şi nici de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste. Atinge punctul sensibil prin dezvăluirea unor aspecte negative ale societăţii socialiste, prin evidenţierea unor vicii legate de corupţie şi va fi acuzat de „pornografie" şi „vulgarităţi de limbaj". Toate acestea nu îl vor împiedica să reediteze volumul în anul 1991.

Pe treptele creaţie se prefigurează un nou volum de povestiri şi nuvele intitulat simbolic *Rame şi destin*, publicat în anul 1989. În acest context, Mihai Sin se vrea o prezenţă discretă pentru a nu tulbura apele destinului şi a le surprinde unda lor secretă. Povestirile cunosc o înlănţuire logică, scriitorul pare să se preocupe de menţinerea ordinii lucrurilor căutând cu prudenţă cauza care le tulbură, care le-a activat sensibilitatea.

Începând cu anul 1991 devine membru PEN Club în cadrul secţiei de literatură română. După întoarcerea sa din Israel va fi izbit de o realitate absurdă aflându-se în imposibilitatea de a-şi găsi un loc de muncă. Ajutat de părintele Dieter Schlesack va primi o bursă în Austria. La mănăstirea benedictină Seckau din Austria găseşte liniştea şi energia necesară finalizării controversatului roman. Astfel, anul 1993 este marcat prin lansarea celui dintâi volum al romanului *Quo vadis, Domine?* urmat după o lungă perioadă de volum al doilea intitulat *Reşedinţa* din anul 1996.

Lucrarea *Marea miză*, publicată în anul 2003, reprezintă profesiunea de credinţă a unui prozator de şcoală veche, imun la cântecele de sirenă ale doctrinarilor postmodernismului autohton. Într-o epocă în care cuvintele de ordine sunt „relativizarea", „contingenţa", „ironia", Mihai Sin rămâne pe redutele unei concepţii despre literatură taxabile ca desuete, dacă nu chiar reacţionare.

De departe cea mai spectaculoasă etapă a scrisului lui Mihai Sin, în plan literar dar şi existenţial, este revenirea la roman prin publicarea în anul 2014 la editura Nemira, după un lung interval de tăcere, a romanului *Ispita izbăvirii.* Această lucrare reprezintă chintesenţa scriitoricească a căutării de sine şi exprimă sintetic obsesia propriilor teme. Prin această operă scriitorul încearcă să ilustreze acel efort de transfigurare, de reinstalare a literaturii în locul cuvenit, la statutul de „mare miză".

Mihai Sin a debutat cu un volum de povestiri, dar a rămas în memoria prozei româneşti, specifică deceniului '70, prin cele două romane publicate şi încă atât de controversate, deşi genul scurt a constituit pentru el un lung exerciţiu , necesar ancoării în zona romanului. De aceea, atât seria romanelor, cât şi cea a volumelor de povestiri pun în lumină un ataşament structural faţă de formele concentrate ale epicii, iar scrisul lui Mihai Sin se caracterizează prin concizie, fermitate, austeritate sugestivă a expresiei în care se resimte o violentă comprimare. Proza autorului, având ca punct de plecare experienţele trăite, este marcată de concretul existenţei, de tensiuni surde controlate prin intermediul exprimării laconice.

Activitatea din viaţa literară, lupta continuă pentru afirmarea valorilor naţionale, i-au adus scriitorului distincţii importante peste care valenţele temporare nu declanşează un proces de epurare sau de aruncare în umbra uitării. Astfel, Mihai Sin a primit premiul Uniunii Scriitorilor pentru romanele *Bate şi ţi se va deschide* (1978) şi *Schimbarea la faţă* (1985), acesta din urmă nevalidat de Secţia de presă a C.C al P.C.R. Pentru volumul de debut

Așteptând în liniște a fost premiat de Asociația Scriitorilor din Târgu Mureș (1973). De asemenea, a fost laureat al premiilor revistei *Flacăra,* pentru proză, în anul 1990, al revistei *Ambasador,* în anii 2006, 2008 și 1996, pentru întreaga operă. În luna decembrie a anului 2001 din partea Prefecturii Mureș primește diploma de excelență în semn de prețuire pentru deosebita activitate creatoare, iar în 2004 i se conferă ordinul „Meritul Cultural" la gradul de comandor din partea președintelui Ion Iliescu. Din proza sa au fost publicate traduceri în reviste sau antologii din Germania, Suedia, China, Iugoslavia, Ungaria, Rusia și Armenia. În anul 1990, în cadrul Bibliotecii România, s-au publicat trei dintre povestirile sale în limba rusă: *În memoria unui atlet începător, Zbor de cangur, Pălărierul.*

Mihai Sin a scris cum a trăit, a topit în opere, amestec de jurnalism și proză, modul său de a fi în lume, opiniile sale mai ales în ceea ce privește poziționarea față de viața cea de toate zilele. Ceea ce nu putea spune pe față, sugera prin aluzii inteligente, subversiuni dovedind adevărate abilități stilistice. Spre exemplu, în ultima sa carte, exprimă o suită de opinii despre viață, pe care le-ar fi putut așeza într-un text memorialistic, alege însă narațiunea, respectiv romanul exprimând încă o dată neputința individului în fața Sistemului.

BIBLIOGRAPHY

1. Manolescu, Nicolae. 2008. *Istoria Critica a literaturii romane,* Pitesti: Editura Paralela 45.
2. Micu, Dumitru. 1980. *Scriitori, cărți, reviste.* București: Editura Tineretului.
3. Adamescu, Gheorghe. 1973. *Istoria literaturii române.* București: Editura Pontica,
4. Baciut, Nicolae. 2006. *Ierarhiile linistii,* Targu-Mures: Editura Nico.
5. Barbu, Eugen. 1975. *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în present.* București:Editura Dacia.
6. Culcer, Dan. 1976. *Citind și trăind literature*. Cluj: Editura Dacia.
7. Culcer, Dan. 1981. *Serii si grupuri*. Bucuresti: Editura Cartea Romaneasca.
8. Iorgulescu, Mircea. 1978. *Scriitori tineri contemporani,* București: Editura Eminescu.
9. Manolescu, Nicolae. 2001. *Literatura română postbelică,* București: Editura Aula.
10. Mihăilescu,Dan. 2006. *Literatura română în postceaușism*, Vol II, *Proza. Prezentul ca dezumanizare*, Bucureşti: Ed. Polirom.
11. Moraru,Cornel. 1996. *Obsesia credibilității – prozatori, critici și eseiști contemporani*. București: Ed. Didactică și Pedagogică, colec. "Akademos".
12. Negoiţescu, Ion. 1978. *Scriitori tineri contemporani*, Bucureşti : Editura Eminescu.
13. Podoaba, Virgil. 2004. *Metamorfozele punctului.* Bucuresti: Editura Paralela 45
14. Raicu, Lucian. 1980. *Printre contemporani,* București : Editura Cartea Românească.
15. Simion, Eugen. 1985. *Scriitori romani de azi,* ed.IV. Bucuresti: Editura pentru literatură.

EUROPEAN VALENCES AND OPENINGS IN CERNA'S POETIC IMAGERY

Valentina-Luminița Carp (Tanasaciuc)
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Before the emergence of the great generation of interwar writers, Panait Cerna's poetry had been subject of lively, often controversial debates out of proportion to the value of the limited work. In point of structure, Cerna is a vitalist; in point of vision he is, like Octavian Goga, a messianic humanist, related to the Pasoptist generation through his taste for philosophical poetry, as well as through his imagery, lexicon structure and, sometimes, the structure of the verse. He is an Eminescian through the construction of poems, but he returns to a pre-Eminescu romantic phase, dominated by Victor Hugo's rhetoric. As the period corresponding to the end of the 19th century and the beginning of the 20th century is characterized by the manifestation of intense turmoil, even at the level of literary creation, Panait Cerna organizes his poetic message so that, through his poetic code used for the construction of the imagistic universe he may be framed within the romantics, symbolists or "sămănătorims".

Keywords: romanticism, realism, sămănătorism , symbolism, theme, motive

Sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, din punct de vedere istoric, corespunde perioadei de trecere a capitalismului în etapa imperialismului. Se observă accentuarea mizeriei și a exploatării maselor muncitoare, influența revoluției burghezo-moșierești din Rusia asupra dezvoltării mișcării muncitorești și asupra maselor țărănești, contrazicerile de clasă care se adâncesc. În acest context, ideile de luptă ale clasei muncitoare atrage, mai ales, pe acei intelectuali, care ducând o viață grea, cu o nesiguranță chinuitoare a zilei de mâine, se găsesc tot mai mult alături de popor. Astfel, ei sunt influențați în tematica lor creatoarea și în atitudinea față de viață.

Pentru această perioadă se constată că, în literatură se manifestă în mod sistematic o creștere a interesului pentru ceea ce era legat de social, pentru problematica prezentului. Autorii vremii își exprimă punctul de vedere printr-o combativitate evidentă a scrisului exprimând în mod frecvent ideea reorganizării sociale. Lupta puternică între scriitorii legați de popor și scriitorii burgheziei și moșierimii, se comasează în jurul problemei țărănești și a problemei legate de rolul artistului în societate. Se disting scriitorii proveniți din rândurile intelectualității rurale care se simt ademeniți de arta cu conținut democratic, ei fiind ecoul glasului poporului pentru o viață mai bună.

Aceste idei devin expresie a preocupării crescânde pentru realitățile românești a artiștilor intelectuali. Aceștia se concentrează în jurul revistelor care îi cheamă „să producă o literatură pe gustul poporului, care să exprime felul de a vedea și de a simți, firea lui"[1]. Pentru perioada la acare facem referire, se impune să pierdem din vedere faptul că multe dintre publicații erau purtătoare a unui program literar ce corespundeau anumitor curente literare. Pentru perioada amintită, aceste curente erau „curente ostile realismului, menite să abată

[1] Micu, D., „Literatura română la începutul secolului XX", Editura pentru literatură, București , 1964, pag. 9.

lumea progresistă din drumul ei, oferindu-i în schimb diversiunea naționalistă. Aceste curente propagau izolarea artistului de popor, scepticismul și individualismul”[2].

Raportându-ne perioadei, nu putem trece cu vederea că Panait Cerna a primit mult timp susținerea lui Titu Maiorescu pentru publicare și prin urmare, el s-a înscris, pentru început, în **ideologia junimistă**. Această adeziune la concepția junimistă specifică celei de –a treia etape de evoluție a Societății Junimea a până la un anumit moment, când principiile estetice ale tânarului poet dogrogean corespundeau cu programul promovat de junimiști.

Descoperiea lui Cerna de către Titu Maiorescu a permis o vădită influență pozitivă asupra valorilor în care credea poetul și i-a înlesnit afirmarea.[3]

Considerăm a fi necesare să aducem în prim plan câteva din prevederile programului viziunii junimiste și anume: lupta împotriva imposturii și stimularea aspirației către perfecțiunea artistic, pentru că aceste principii le regăsim în viziunea lui Cerna, poet care nu de puține ori a militat pentru a scrie poezii mai puține, dar de o calitate superioară. „Vreau să fiu cu totul liber(…), vreau să scriu numai când mi se umple sufletul de lumină sau de lacrimi, vreau să public numai când socot eu cu cale”[4]. Chiar și mărturia prietenului său, Ioan Cosma, care a publicat în revista literară ”Căminul”, nr. 2 din iunie1913, susține dorința lui Cerna de a prezenta opera literară mai presus de nevoile ființei sale: „Pentru ce te grăbești? Crezi că tot ce se tipărește e bun? Crezi că e destul într-o poezie de zece strofe să fie abia una bună? Mulți din cei care scriu azi ar face lucruri mult mai bune, dacă ar munci mai mult, mai stăruitor și nu le-ar fi gândul mai întâi la tipar. Până acolo e o cale bună, și dacă nu ești pregătit cum trebuie, o faci în zadar. Decât în fiecare săptămână câte o poezie proastă, mai bine una pe an, dar să fie poezii”[5]. Am putea spune că Panait Cerna a aderat atât de bine la junimism, încât l-a determinat pe George Călinescu să îl considere o victimă a concepțiilor lui Titu Maiorescu. Această părere a exprimat-o explicit criticul literar atunci când s-au împlinit șaptezeci și cinci de ani de la nașterea poetului.

Așadar, Panait Cerna aduce în prim plan ideea protrivit căreia atitudinea critică a are un rol esențial, iar selecția drastică a tot ce înseamnă creație care trebuie să deină bază a dezvoltării culturale. La acest moment, toate operele, literare sau științifice, se treceau printr-un filtru critic astfel încât ele să îndeplinească o serie de principii pentru a putea fi calificate drept valoroase. Așa se explică și faptul că Cerna își dorea un nou volum de poezii în care să cuprindă doar poeziile valoroase, căci unele cele din volmul publicat în 1910 nu îndeplineau exigențele autorului.

Tot raportându-ne la timpul istoric, putem spune că Panait Cerna apare într-o perioadă în care se resimt **influențele romanismului și realismului**. Nu putem să nu amintim punctul de vedere al lui Dumitru Popovici care spunea că romantismul se caracterizează prin trimful valorilor locale asupra valorilor clasice universale, printr-o literatură „a sentimentului și fanteziei.”[6] Teoreticianul vorbea despre un romantism care creează o lume proprie, în care determinante sunt sentimentul și fantezia, spre deosebire de realism, care pornește de la

---

[2] Ungureanu, M. L., „Panait Cerna și creația lui” comunicare ținută în cadrul filialei București a Societății de științe istorice și filologice din R.P.R, articol publicat în „Limba și literatura română”; București , 1955, pag. 288.

[3] Dimitru Micu îl citează în lucrarea sa pe Mihail Dragomirescu (în 1895 devine redactor principal la revista *Covorbiri*) care cu exasperare se plângea că nu se mai putea vorbi de o literatura care să corespundă principiilor junimiste : „Îi luase pe toți, până și pe Maiorescu, curentul sămănătorist (Maiorescu trimitea la Sămănătorul în loc să le dea la *Convorbiri literare,* poeziile lui Vâlsan și Cerna care se citeau în salonul său)*”.,* op.cit , pag. 29-30.

[4] Cerna, P. citat de Valeriu Râpeanu în prefața ediției volumului „Floare și genune” Editura pentru literatură, 1968.

[5] Ungureanu, M. L., op.cit. , pag. 286.

[6] Popovici, D., „Romantismul românesc”, Editura Albatros, Ediția I, Colecția Lyceum, București, 1972, pag. 6 și urm.

intuirea realității obiective. Pentru că în textele lui Cerna apar teme legate de popor, precum și ideea creării unei patrii ideale, îl putem înscrie pe Cerna ca fiind un romantic[7].

Din volumul *"Poezii"* amintim titluri precum *„Orientale", „Lor", „Cavaler*" care sunt apreciatede criticii vremii ca fiind sub influența romantismului epigonic. Cadru poeziior se conturează sumbru, iar cavalerii sunt prezenți ca fiind,parcă, plictisiți, dezamagiți, sleiți din cauza vieții desfrânate, atmosferă care amintește de lirica trubadurilor, pe care Nicolae Manolescu o considera ca fiind începutul liricii românești a epocii moderne.[8] Iată cum în „*Orientale*" se prezintă cavalerul: *„Aveam chiulaf de smirnă, eram frumos şi tare,/ În Meca de-al meu nume ştia şi Mohamet—/ Dar prea-mi plăcură multe strânsori istovitoare"*[9].

Continuând analiza liricii cerniene de început, constatăm că poetul manifestă preferințe pentru peisajele stranii, enigmatice, „amurguri palide, nopți de păcură, bântuite de fulgere și furtuni, plate vechi, catedrale sumbre, turnuri tainice (…) o producție juvenilă"[10], așa cum notează Valeriu Râpeanu. Citând un fragment din „*Lor*" : *„Și azi adoratorii slăvesc, în el martirii :/ O glorie de-o clipă în mijlocul furtunei/ Zvâcnind măreț din aripi se-abate ne-mblânzitî,/ Îi spulberă aievea petalele cununei/ Și lasă numai spinii pe-o frunte veștejită*."[11] constatăm asemănarea cu poezia eminesciană, „Epigonii".

Poetul romantic se simte solicitat de trecut sau de viitor, chiar atunci când „se atașează realității", continuă analistul și, de aceea, extindem demersul nostru exhaustiv pentru a evidenția și elementele realiste din imaginarul poetic cernian. Acestea sunt multe, chiar dacă ele nu apar bine conturate încă de la început. Setea de viață pe care Cerna o exprimă, cu atâta tărie, este o dovadă a realismului lui Cerna, susține M. L. Ungureanu. De altfel, și tematica pe care poetul dobrogean o reflectă în opera sa, este și ea, de factură realistă. Sunt poezii în care Cerna exprimă situația grea a țărănimii, unele care reflectă viața și trăirile personale: dorul de patrie, de iubită, de prietenii de care se despărțise, altele care descriu natura țării. Toate îl includ pe Cerna în rândul literaturii realiste.

Totodată antiteza trecut- prezent de facută romantică îl apropie foarte mult de acest curent, așa cum o face atât aria tematică în care se înscrie cât și motivele întâlnite în textele poetice cerniene.

Legat de apartenența lui Cerna la realism, prezența motivelor populare în universul poetic supus studiului demonstrează aplicarea unor principii centrale ale concepției realiste: reflectarea realității așa cum este și observarea omului în mediul său natural, social şi istoric. Coroborăm ideea cu influența sămănătoristă prin idilizarea vieții țăranilor și constatăm că poezii sale impreisonează prin „farmecul deosebit, prospețimea și vioiciunea imaginilor sale, împrumutate din folclor-o dovadă, în plus, a dragostei de popor"[12].

Dacă vorbim de **sămănătorism**, un alt curent literar care are un răsunet aparte la sfârștușl secolului XIX începutul secolului XX, motivele așa-zis populare sunt asimilate în crearea unei viziuni stilizat-idilice rurale, iar aceasta este marcă esențială a sămănătorismului.

Imaginea tragică ale țărănimii de la 1900 asociată cu sentimentul iubirii valorizat eterogen, o găsim texte ale lui Cerna: *„Către pace", „Zile de durere"* sau *„Poporul"*, texte în care iubirea are rol cel mai adesea de a tempera intensitatea durerilor și inegalităților sociale. Nedreptatea socială îl cutremură atât de tare, încât orientarea artistică spre viață și iubire, se transformă într-un puternică afecțiune durabilă pentru cauza celor nedreptățiți. Deși, departe de evenimentele din țară, iată că poetul trăiește empatic suferința celor de acasă și,

[7] Conform opinei lui D. Popovici: „Romantismului îi revine rolul de a fi descoperit poezia populară. Poporul va deveni astfel un teren nou pe care romanticii îl vor explora din plin." , op.cit., pag. 6.
[8] Manolescu, N., „Istoria critică a literaturii române, vol. 1, Ed. Minerva, Bucureşti, 1990, pag.6-10 și urm
[9] Cerna, P.„ Poezii", Ed. Minerva, pag. 115;
[10] Idem., Râpeanu, V., op.cit, pag. XIV.
[11] Cerna, P., op.cit., pag. 112.
[12] Ungureanu, M. L., op.cit., pag. 293.

deodată, nutrește sentimente de împotrivire, ură și chiar răzbunare, sentimente care sunt expuse astfel : *„Apună toți! Tu nu lăsa să cadă/ Din mâna-ți rece cumpăna divină/ Iar de-i pieri sub pietre ca profeții/ De dincolo de negrul țărm al vieții/ Înaltă spada ta nestrămutat”*[13].

În poezia *„Poporul”*poetul folosește interogația și repetiția, tocmai, pentru a atribui mai multă profunzime revoltei și durerii, pe care o trăiește atunci când prezintă viața de mizerie a țărănimii : *„Cine-i cel ce se jelește că i-e masa-nlăcrămată?/ Că nu-i vită în ogradă, că nu-i pită în covată;/ Că, la cel ce hodinește, chinul n-are nici o plată;/ Că la sânul mamei pruncul e-o pelincă înghețată,/ Că la cer nu e nădejde, că la inimi nu-i crezare / Că din leagăn i se cântă cântecul de-nmormântare?”*[14].

Având în vedere, această perioada creației cerniene (1900-1910), apare firesc întrebarea: ”Se înscrie Cerna în rândul sămănătoriștilor autentici?”

Pentru a da un răspuns de luat în considerare, se impune să enumerăm câteva aspecte legate de ideologia smănătoristă, respectiv a coordonatelor revistei literare *”Sămănătorul”*. Dacă sub îndrumarea lui Vlahuță și a lui Coșbuc se milita ca în construirea universului imaginativ subiectul creator „să-și îndrepte luarea-aminte și toată dragostea lor spre popor”[15], odată cu venirea lui Nicolae Iorga la conducerea revistei, se schimbă puțin viziunea, întrucât se pare că pe directorul *„Sămănătorului”* îl preocupa „nu atât de a determina producerea unor opere care să rămână, cât de a antrena scriitorii, fie aceștia de mare talent sau numai de o orientare ″sănătoasă″, în acțiunea dusă de publicație. Îl interesa, cu alte cuvinte, aspectul legat de scriitori (pe care îi dorea mai curând răspânditori decât creatori de cultură), eficiența imediată a producției literare și calitatea artistică preocupându-l, numai întrucât sporea această eficiență”[16].

Pornind de la aceste deziderate, Valeriu Râpeanu spune că Cerna s-ar înscrie în rândurile celor care promovau ideologia sămănătoristă a lui Vlahuță și Coșbuc prin poeziile sale de natură socială, dar nu promovează concepția lui Nicolae Iorga care își dorea o cultură care să devină factor al transformării conștiințelor maselor, prin prioritizarea factorului moral, și astfel, urmărindu-se transformarea societății. De altfel, aducem în sprijinul opiniei lui Valeriu Râpeanu o corespondență a poetului de la 1912 prin care acesta confesează lipsa de criterii estetice din sistemul critic promovat de Iorga : „Pare-se că-n literatura noastră nu a mai răsărit nimic mai de seamă… Sterilitate spăimântătoare-deși se scrie mai mult ca oricând. De când a lansat Iorga acea nefericită formulă, care confundă talentul cu fecunditatea, parcă toată ambiția celor tineri se-ndreaptă spre un singur gând să creeze nu ceva intens și stabil, ci cât mai repede și mai consumabil”[17].

Un alt curent al vremii, curent care era purtător de „poezie nouă”, împotriva curentului eminescian și sămanătorimului, era **simbolismul**. Din partea adepților simboliști, Cerna primește o recenzie nefavorabilă în *Viața nouă*, revistă literară care promova simbolismul. Curentul literar privea poezia românească ca un act artistic care se înstrăina de natură și urca ”pe o treapă superioară a expresiei artistice, înnoite prin puterea unui talent de primă mărime, cu valorificarea unor achiziții ale poeziei franceze moderne, un anumit tip de sensiblitate.”[18] Totuși, chiar și între simboliști Cerna a găsit susținători.[19]

---

[13] Cerna, P., op. cit., pag., 69.
[14] Cerna, P., op.cit., pag. 112.
[15] Micu, D. Apud Alexandru Vlahuță în articolul „*Cărți pentru popor”* apărut în numărul 3 din *Sămănătorul* , op.cit, pag. 51.
[16] Idem., pag.69.
[17] Râpenu, V. Apud Cerna, P., „Studii și documente literare”, vol. IX, p.72 în prefață vol. ”Floare și genune”; pag. XVI.
[18] Idem., pag.227.

Mijoacele artistice prin care Cerna exprimă conținutul ideilor sale poetice, am putea spune, că sunt de influență simbolistă. Această opinie poate fi susținută, pornind de la viziunea cerniană, potrivit căreia o valoroasă idee poetică devine mai expresivă, mai reliefată dacă ea este apropiată de sensibilitatea receptorului prin concretizarea imaginilor artistice. Așadar, o apropiere totală între imagine și obiect se realizează remarcabil prin utilizarea simbolurilor.

Poezia *„În peșteră”*, publicată în 1904, este reprezentativă pentru această atitudine a poetului. În acest text, ideea rezistenței este simbolizată de imaginea stalagmitelor și stalactitelor, lacrimile tavanului care au construit coloanele ce o susțin: „*De pe tavane-ntunecate,/ Tăcute lacrimi cad mereu,/ Şi parcă tot sporesc din greu,/ Din mari izvoare depărtate*”. Autorul continuă textul cu *„Tot astfel, lacrimi nesecate/ În suflete ne-au picurat,/ Şi de furtuni nenumărate/ Viaţa noastră-a tremurat…*”[20] pentru a înfățișa corespondența cu viața omului.

Simbolurile poetului dobrogean se disting de cele ale simboliștilor. Dacă aceștia realizau o poezie abstractă, individualistă, neîncrezătoare, Cerna propune simboluri noi, vii, legate de viață, de aspirațiile omului, „cu sensuri pline de însemnătate umană și capabile de a trezi emoție artistică ”[21].

Aceste simboluri construite frecvent de Cerna în poeziile de factură socială, îl determină pe însuși Garabet Ibrăileanu îl a-l așeza din punct de vedere al realității transpuse în versuri alături de Mihail Sadoveanu și Octavian Goga: „Acești trei scriitori reprezintă generația literară care apare în preajma anului 1900, în vremea crizei celei mari, când conștiința națională trezită și alarmată căuta pricina răului și o găsește în slăbirea simțului de conservare națională și în mizeria plină de întuneric a poporului de la țară”[22].

Deși nu se poate vorbi de un curent literar, ci mai mult de un fenomen specific perioadei istoriece la care faem referire, eminescianismul constituie sfera de influență pentru organizarea mesajului poetic cernian. Chiar dacă poezia lui panit Cerna este construită pe fundament eminescian, în unele situații opera Panait Cerna găsește resurse noi: credința în triumful final al zbuciumului stăruitor, elogiul învingătorilor și disprețul pentru soarta celor slabi, născuți a fi supuși. Acestea le găsim cu amprentă personală în poezii precum *„Către pace”: „O, zee!/ Nu-i printre noi un suflet, să nu poarte/ Dorința pământescului tău rai/ Spre tine-ntindem dreapta toți, dar vai!”*[23] sau *„Dura Lex*”: *„Apoi le pleacă legii de fier: / Cei slabi să piară,/ Să nu le dea viața nimic din câte-or cere!... ”*[24].

„Ideația nu i-a lipsit lui Cerna; i-a fost poate dăunătoare”[25] spune Pompiliu Constantinescu, astfel că poezia filosofică prezintă o viziune optimistă a lumii, dar „puterea plastică de a învestmânta ideile în haina vie a închipuirii este redusă; reflexia rece, analitică nu e însoțită de explozia sentimentului, ce izbucnește, instinctiv, din matca zbuciumată a sufletului”, continuă criticul literar. Aceste trăiri le identificăm în poezia filosofică a lui Cerna, poezie pe care Paul Zarifopol o consideră „îndeosebi pentru oamenii de școală, valoarea literară cea mai înaltă.”[26] Poezia de idei, subiect care l-a preocupat în deosebi pe

---

[19] Prima recomandare pentru a publica poeziile într-un volum a fost făcută în *Viața românească*: „Ne permitem să ne exprimăm dorința ca d-l Cerna să-și adune versurile într-un volum pentru ca toți să ne putem da seama mai bine de fizionomia și inspirația poetului” citat de Râpeanu, V. în prefața, pag. XVII, op.cit.

[20] Cerna, P., op. cit., pag. 26.

[21] Ungureanu,M. L., op.cit., pag. 302.

[22] Idem.

[23]Cerna, P., op.cit., pag, 65.

[24] Idem.

[25] Constantinescu, P., „Scrieri ”, vol. 2, Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu , Editura pentru literatură, 1967, pag.273.

[26] Zarifopol, P., „Poezia filozofică”, în „Pentru artă literară”, vol. I, Editura Fundației culturale române”, 1997, pag.200.

studentul Cerna subliniază şi mai clar, preferința acestuia pentru dramatizarea reflecției lirice. În poezia *"Plânsul lui Adam*" Adam este omul care suportă pedeapsa divinității pentru a răscumpăra păcatul originar al iubirii cu prețul unui parcurs al aversiunii, dat descendenților săi, Cain și Abel : *„Găsi-vei tu vrodată liman nemângâierii/ Să-i ierți pe-aceia care te-au hărăzit durerii?/ Noi nu știam, copile, că tu ai să plătești/ Cu chinuri clipa noastră de vrăji sărbătorești!"*[27].

Aspirația omului spre înalt prin confruntarea cu energiile din natură care-l limitează este un proces ce se desfășoară repetitiv, în mod prestabilit, iar încercările poetului de a dezmorți ideea prin imagini palpabile se transformă în anexe ale construcției demostrative a textului poetic. Astfel, prin versuri de tipul *„Subt stânca fulgerată de la limanul mării,/ Nu-i undă să nu știe cuvintele pierzării;/ Și numai aripi negre bat apele ce sună,/ Numai chemarea morții răsare din furtună…"*[28], autorul ilustrează lupta dintre filosoful și poetul care vrea să-și pună optimismul în slujba creației proprii.

Se resimt, în textele cerniene, influențe mai mult sau mi puțin evidente eminesciene: „*Dar, cum te pierzi întunecată, / Apune-trist a mea scânteie, -/Cu raza ta mă nasc deodată,/ Cu dânsa viața-mi se încheie*"[29]. Totuși, ceea ce îi aparține lui Cerna este optimismul manierat dobândit pe cale didactică prin studiile doctorale relizate în Germania asupra operelor de referință literatura universală. Acest tip de optimism cernian a fost transpus în structuri imaginative pentru o complinire subiectivă, așa cum reiese din poezia *„Ecouri*": *„Şi, dacă-n ora fermecată/ Asemeni zilelor păreţi,/ E că trăiţi, ca-n vis, deodată/ Atâtea mii şi mii de vieţi…*"[30]. În acest caz, Cerna face un compromis: transcrie, în aceeași formă, atitudinea sentimentală de la persoana întâi la persoana a III a, ceea ce face ca poetul nostru să se transforme din subiect, spectator.

Cu poezii, precum *„Părâul și floarea*" sau *„Floare și genune*", deși se constată "emanciparea de sub tutela maestrului"[31] prin optimismul propriei creații, totuși, armonia versurile, variația conceptelor și a stilului din lirica cerniană persistă laolată cu influența lor. Cerna își sintetizează ideea în parafrazări, iar sensibilitatea, deși, este la intensitate mare, apare redată în fraze retorice, de cele mai multe ori de peste zece versuri. De exemplu, pentru a exprima starea de nerăbdare a sufletului în momentul întâlnirii dintre iubiți, poetul în două fraze de unsprezece versuri reușește să creeze o singură imagine*: „N -ai somn, în astă noapte de-aşteptare!.../ Nici pace n-ai: din soarele de ieri, / O rază, un mănunchi de scânteieri,/ A-ntârziat în ochi, tremurătoare/ Şi nu se-nchid pleoapele-arzătoare.../ Ţi-i inima numai de visuri plină... / Ca-ntr-o biserică strălucitoare,/ Când se aprind făcliile la denii,/ Aşa, deodată, s-a făcut lumină,/ În sufletul neadormit pe care/ Se scutură un stol de dulci vedenii..."*[32].

Ceea ce-i rămâne definitoriu lui Cerna este avântul optimist din imnurile închinate iubirii. Prin *„Chemare"*, *„Noapte"*, *„Șoapte"*, *„Despărțire"* și *„Torquato către Leonora"*, lirismul direct devine amprenta personală a autorului și astfel „Panait Cerna duce un pas mai departe poezia erotică pe care-o absorbise Eminescu și-o scoborâse parafrazările epigonilor săi"[33].

Caracterul umanist al poeziei sale elogiind atât poezia, cât și poetul, într-un înalt cadru al dăruirii, este subliniat de Ion Pillat la o conferință din 18 ianuarie 1916 la Societatea „Amicilor orbi": „poezia poate fi religioasă sau erotică, socială sau descriptivă, nu importă,

[27] Cerna, P., op.cit.16.
[28] Idem., pag, 34.
[29] Idem., pag.13.
[30] Idem., pag. 11.
[31] Stelian, C., „P.Cerna" în Revista „Universul Literar", Anul LII, nr. 28, 1943.
[32] Cerna, P., op.cit., pag., 21.
[33] Constantinescu, P., pag. 274.

ea rămâne umană. Cerna face parte din aceşti din urmă poeţi. Şi pentru el s-au ivit probleme şi crize sufleteşti, dar ceea ce l-a interesat, n-a fost suferinţa personală, ci durerea omului care vibra într- însa"[34].

În final, se poate afirma totuşi că Panait Cerna este un poet modern pentru care structura textelor poeziilor nu respectă o anumită formulă dicatată de un anume curent sau fenomen literar. El cultivă un text aflat sub influenţa pregnantă europeană chiar "un anumit tip de simbolism conferit cu ostentaţie a unor vocale ce dau o notă dureroasă"[35]:

" *Usucă iute câmpurile roşii*" [36]

După cum se observă din parcursul său literar, Panait Cerna nu se poate alătura definitiv unui anumit program literar. Pentru început, a fost considerat ca fiind unul dintre cei care îşi încercau norocul în lumea literelor, mai ales că, primele sale versuri nu atrăgeau atenţie şi nici nu îl propuneau ca fiind „un poet excepţional de înzestrat".[37] Prima sa scriere este o traducere–imitaţie după Lenau, „*Trecut*", care apare în revista cu profil de magazin a lui George Coşbuc, *Foaie interesantă* la 24 august 1897, când autorul semnează pentru prima dată ca Panait Cerna. Poezia are o valoare documentară şi reflectă „orientarea gustului artistic în epocă"[38].

Ulterior, după ce Panait Cerna ajunge la Bucureşti, pentru a-şi continua studiile la Facultatea de Filozofie[39], spre sfârşitul anului 1901, îşi face debutul cu poezia „Noapte de vară" la revista *Sămănătorul* la direcţia căreia se aflau Alexandru Vlahuţă şi George Coşbuc şi, abia apoi, când revista este condusă de Nicolae Iorga[40] devine un colaborator statornic.

Deşi în perioada 1900-1901, Panait Cerna publică frecvent în paginile revistelor *Convorbiri literare* şi *Revista modernă*, totuşi, poetul părăseşte aceste reviste şi se alătură mişcării noi, cea a sămănătorismului. Explicaţiile privind această nouă orientare sunt de natură diversă. Un prim factor care l-a influenţat să părăsească cultul junimist a fost de natură afectivă. Cum însuşi Cerna recunoaşte într-o scrisoare din 1913: „Unde aş putea găsi mai multă odihnă şi mai multă dragoste decât la poetul tinereţii şi prietenul visurilor noastre", el a crescut în timpul liceului citind scrierile lui Vlahuţă. O admiraţie deosebită nutrea şi pentru George Coşbuc, aşa încât, momentul în care poetul află că revista *Sămănătorul* se află sub coordonarea celor doi maeştri care i-au marcat tinereţea, este momentul care îl determină să trimită spre publicare scrierile sale noii reviste.

Pe de altă parte, dacă debutul lui Cerna stă sub semnul traducerilor şi a imitaţiilor după diferiţi scriitori străini, începând cu Lenau, Hugo sau Baudelaire, începând cu 1900, odată cu sosirea lui în capitală, scrierile sale se orientează spre viaţa tărănimii, a frământărilor sociale ce se anunţau în epocă.

---

[34]Cerna, D., „Panait Cerna, scepticul luminos", Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2009, pag. 337 apud Pillat, I. „Poezia lui P.Cerna", Bucureşti, Institutul de Arte Grafice Carol Gobl, 1916, pag. 5.

[35] Tudose, V., " Wer ist Panait Cerna", articol publicat în volumul "Panait Cerna.125 de ani de la naştere", Editura Ex Ponto, Constanţa 2006, pag. 102

[36] Cerna,op.cit."Zile de durere", pag.70

[37] Râpeanu, V., op. cit, pag, XIV.

[38] Bălan, D. I. postfaţă la volumul „Poezii" a lui Panait Cerna, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, pag. 179.

[39] Iniţial, în 1900, Panait Cerna se înscrie la două facultăţi: Facultatea de Fizico-Chimie şi Facultatea de Filozofie, ambele din Bucureşti, dar se retrage de la Faculatea de Ştiinţe.

[40] Venit la conducerea revistei *Sămănătorul,* Nicolae Iorga afirma că, dând acestei publicaţii o anumită direcţie, literatura putea fi concepută ca o parte constitutivă a unei mari acţiuni de „îndreptare" socială şi naţională prin „răscolirea sufletească profundă care ar duce la o nouă viaţă morală, întinsă asupra instituţiilor, stăpână peste moravuri şi exemplificată prin viaţa însăşi asupra acelor cari o predică şi, cărora li se impune cel mai devăvârşit rigorism etic, observat cu orice înfrângere a multelor ispite şi cu orice jetfe individuale. Dar pentru această transformare spirituală, literatura însăşi, ajunsă, la unii tineri, rătăcitoare, atrăgând spre ţărmuri streine de periculoasă robie şi strecurând în suflete seducţiile unor civilizaţii prea înaintate ca să-şi fi putut păstra frăgezimea iniţială, era de cel mai de preţ"; Iorga, N., „Istoria literaturii româneşti contemporane", II , „În căutarea fondului", Editura Minerva, 1985, pag.61 şi urm.

Poezia „*Triumf*" marchează o nouă etapă în creația lui Cerna. Temele și motivele de inspirație sămănătoristă sunt lense de identificat în textul poeziei: „*În dimineți frumoase ca visul de-altă vreme/ Tot lanul e un zâmbet zglobiu și fericit,/ Iar muncitoru-i vesel că-a izbutit să cheme/ O aurora nouă dintr-un pământ trudit*"[41].

Se observă tonalitatea veselă de început al versurilor încheiate cu sintagma purtătoare de mesaj al asupririi sociale.

În concluzie, făcând o analiză exhaustivă a operei lui Panait Cerna și a biografiei lui, se constată că este un caz aparte. El apare în literatura română ca fiind exponent al procesului de emancipare a poeziei românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea- începutul secolului al XX-lea, aducând un aport propriu în ceea ce privește tehnica și lexicul, întrucât construcția trece pe primul plan, Panait Cerna fiind „un poet laborios"[42], cum l-a numit Constantin Ciopraga. Completăm ideea, cu finalul discursului lui Simion Mehedenți susținut la 24 mai 1913 care inventaria virtuțile lui Panait Cerna: „Ne-a rămas însă opera sa-cea mai frumoasă creațiune literară de la începutul veacului XX-lea în limba noastră; iar ea va fi izvor de veșnică bucurie pentru tot neamul românesc, cât va mai dura și graiul românesc"[43].

BIBLIOGRAPHY

1. Cerna, D., „Panait Cerna, scepticul luminos", Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009, pag. 337 apud Pillat, I. „Poezia lui P.Cerna", București, Institutul de Arte Grafice Carol Gobl, 1916
2. Cerna, P. „Floare și genune" Editura pentru literatură, 1968;
3. Cerna, P.,, Poezii", Editura Minerva, , București, 1981;
4. Constantinescu, P., „Scrieri ", vol. 2, Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu , Editura pentru literatură, 1967,
5. Iorga, N., „Istoria literaturii românești contemporane", II , „În căutarea fondului", Editura Minerva, 1985.
6. Manolescu, N., „Istoria critică a literaturii române, vol. 1, Ed. Minerva, Bucureşti, 1990;
7. Micu, D., „Literatura română la începutul secolului XX", Editura pentru literatură, București , 1964;
8. Popovici, D., „Romantismul românesc", Editura Albatros, Ediția I, Colecția Lyceum, București, 1972;
9. Stelian, C., „P.Cerna" în Revista „Universul Literar", Anul LII, nr. 28, 1943.
10. Tudose, V., " Wer ist Panait Cerna", articol publicat în volumul "Panait Cerna.125 de ani de la naștere", Editura Ex Ponto, Constanța 2006
11. Ungureanu, M. L., „Panait Cerna și creația lui" comunicare ținută în cadrul filialei București a Societății de științe istorice și filologice din R.P.R, articol publicat în „Limba și literatura română"; București , 1955;
12. Zarifopol, P., „Poezia filozofică", în „Pentru artă literară", vol. I, Ed. Fundației culturale române", 1997.

[41]Cerna, P., op. cit, pag. 148.
[42] Ciopraga C., „Literatura română între 1900 și 1918", Ed. Junimea, 1970, pag. 270.
[43] Cerna, D., op.cit., pag. 330 apud Simion Mehedinți , „Soveja", „Comemorarea lui P. Cerna ", „Panait Cerna, scepticul luminos", Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009.

OVIDIU DRIMBA – MONOGRAPH ON RABELAIS

Maria-Laura Milian (Duluş)
PhD Student, University of Oradea

Abstract: Rabelais is the undisputed father of French prose, the most prominent writer of the French Renaissance and one of the most interesting personalities of the European Renaissance. Ovidiu Drimba's book is a biography of the great writer and a painting of France of the era. Using a vast documentary material (over 70 titles), the author does the same as in his other works about Leonardo da Vinci and Ovidiu, published in the collection "Remarkable People". Against the background of life – political, social, cultural – of the time, appear the representative figures of France, portrayed in clear and suggestive lines, with which Rabelais came into contact. And their influences, friendships or adversities, as well as the currents of ideas that have faced each other during that time, illuminate even better Rabelais's personality and the meanings of his work. In the conception of the author of the book, the most significant place in the biography of a "great man" is the indication of the genesis and the revealing of the ideas, meanings, importance of his work. Thus, Ovidiu Drimba considers the work to be the essential moment of its author's biography.

Keywords: Rabelais, writer, biography, French prose, European Renaissance

Ovidiu Drimba, în anul 1963, publică prima monografie despre François Rabelais din cultura română, în colecția Editurii Tineretului. Rabelais este părintele necontestat al prozei franceze, scriitorul cel mai proeminent al Renaşterii franceze şi una dintre cele mai interesante personalităţi ale Renaşterii europene. Cartea lui Ovidiu Drimba este o biografie a marelui scriitor şi un tablou al Franţei epocii. Utilizând un vast material documentar (peste 70 de titluri), autorul procedează la fel ca în celelalte lucrări ale sale despre Leonardo da Vinci şi Ovidiu, publicate în colecţia „Oameni de seamă”. Pe fondul de viaţă – politic, social, cultural – al timpului, apar figurile reprezentative ale Franţei, portretizate în linii clare şi sugestive, cu care Rabelais a venit în contact. Iar influenţele, prieteniile sau adversităţile lor, precum şi curentele de idei care s-au înfruntat în acel timp luminează şi mai bine personalitatea lui Rabelais şi înţelesurile operei sale. Ovidiu Drimba surprinde cronologic momentele semnificative din viața și activitatea lui Rabelais, ”cel mai de seamă scriitor al Renașterii franceze”[1] în capitole intitulate: „Copilăria”, „Călugăr franciscan”, „Student peregrin”, „La Paris”, „Student la medicină”, „Medic la Lyon”, „*Pantagruel*”, „Prima călătorie în Italia”, ”*Gargantua*”, „A doua călătorie în Italia”, „Prietenii din Lyon”, „În Piemont”, „*A treia carte despre Pantagruel*”, „În refugiu la Metz”, „*A patra carte despre Pantagruel*”, „Sfârșitul. *A cincea carte*”, „Judecata posterității”.

[1] ***Scriitori, cărţi, personaje. Dicţionar de literatură universală***. Ediţie definitivă, revăzută şi amplificată, Bucureşti, Editura Saeculum I. O., 2002, p. 138

Încă din adolescenţă, Rabelais intră în ordinul franciscanilor, ale căror trăsături de căpetenie erau umilinţa, sărăcia şi ignoranţa. Aici, precizează Ovidiu Drimba, se dedică studiului latinei, precum şi a limbii greceşti, în condiţii grele, când nu existau nici texte, nici gramatici. Autorii săi preferaţi erau: Plutarh, Lucian, Pliniu, iar dintre moderni, Erasm.

În 1524, Rabelais trece la mănăstirea benedictină din Maillezais. Devine secretar al episcopului Geoffroy d'Estissac, peregrinează pe la universităţile din Bordeaux, Bourges, Orléans, Toulouse, ajungând în cele din urmă la Paris. Aici, Sorbona ducea o luptă încrâncenată împotriva umaniştilor, reflectând starea de spirit dominantă în Franţa din prima jumătate a secolului al XVI-lea. La Sorbona se credea că drumul cel mai primejdios spre erezie îl deschidea umanismul. E adevărat că umaniştii nu se declarau duşmani ai catolicismului şi nu negau, dintru început şi categoric, credinţa creştină; dar preocupările lor de studioşi ai Antichităţii se situau prea stârnitor şi, din ce în ce mai mult, în centrul atenţiei intelectualilor, în detrimentul atenţiei cuvenite studiului teologiei. Ca urmare, Sorbona condamnase în termeni categorici studiul limbii greceşti, ca fiind limba ereziei şi a ereticilor condamnare ce nu putuse împiedica totuşi ca limba elină să pătrundă tot mai mult chiar în anumite colegii pariziene. În ciuda tuturor împotrivirilor, umanismul Renaşterii zădărniceşte complotul Sorbonei, triumfând, la începutul anului 1530, când regele Francisc I semnează decretul în fondare a Colegiului lectorilor regali, devenit mai târziu Colegiul Franţei, în care limbile greacă şi latină se situau în fruntea disciplinelor de studiu.

Faptul că Rabelais a început să studieze medicina este explicat de Ovidiu Drimba ca o consecinţă a interesului pe care umaniştii îl acordau acestei ştiinţe[2]. Spre deosebire de marea majoritate a erudiţilor şi oamenilor de litere din prima jumătate a secolului al XVI-lea, Rabelais preţuia nu numai cultura antică, ci şi creaţia populară. Cu deosebire l-a preocupat figura legendarului Gargantua, atât de invocat în tradiţiile populare. În romanul său îl alege ca erou pe Pantagruel. Încă de la prima parte a romanului, intenţiile autorului au fost să scrie o carte populară şi, în al doilea rând, o parodie fantezistă a romanelor cu cavaleri şi cu uriaşi. Cea de a doua intenţie însă era foarte des uitată de autor, uriaşul Pantagruel fiind mereu pus în situaţii normale, redus la proporţii obişnuite, reacţionând ca un om de fiecare zi. Dar şi prima intenţie este adeseori părăsită; eruditul nu putea face să nu se adreseze şi erudiţilor oameni de litere. A doua carte a apărut în 1534, cea de-a treia în 1546, iar a patra în 1552. Nucleul central al cărţii era concentrat împotriva pretenţiilor de dominaţie politică universală a papalităţii. Ultima carte a apărut postum, în 1562. Cele cinci cărţi se leagă într-un tot unitar prin

[2] Ovidiu Drimba, ***Rabelais***, Bucureşti, Editura Tineretului, 1963, pp. 74-75

permanența unor personaje, a stilului, a concepției, dar se disting prin temele tratate și prin tonul variat al satirei, în funcție de împrejurările în care au fost scrise.

Opera lui Rabelais, bazată și pe bogatul fond al tradițiilor populare, depășește mult parodia eroismului fantastic și aventuros al romanului cavaleresc, exprimând în modul cel mai amplu, clar și pitoresc concepțiile și aspirațiile umanismului francez. Astfel, ***Gargantua și Pantagruel*** apare ca un amestec de parodie caricaturală a poemelor eroice și ca un roman realist satiric, în care predomină denunțarea cea mai aspră a lumii catolicismului, scolasticismului și monahismului. Autorul romanului realizează toate acestea, raportându-se doar la gândirea umanistă și niciodată la interesul sau discuția teologală[3].

Ovidiu Drimba subliniază caracterul ”burghez și popular”[4] a romanului lui Rabelais. Subiectul este luat din literatura populară, iar limba romanului este cea vorbită, pe care scriitorul o îmbogățește cu elemente noi, savante și literare. Astfel, romanul va fi pe înțelesul poporului, dar, în același timp, se adresează și unui public cultivat, erudit, textele folclorice fiind răspândite în întregul roman: povești, proverbe, zicători etc. Senzația de viață pe care o dă romanul este inspirată de starea de spirit a maselor populare. Astfel, se poate constata că umanismul lui Rabelais nu este abstract și livresc, ci concret, legat de timp și popor, exprimându-i în mod firesc optimismul, generozitatea, viziunea critică și concepția materialistă.[5] Rabelais, spre deosebire de cei mai mulți umaniști, pe lângă faptul că preia cultura antică, o și valorifică în sensul realităților și necesităților concrete ale contemporaneității, având vederi umaniste mai largi, întrucât el este nu numai un filolog, ci și un naturalist pasionat.

Prieten apropiat al celor mai îndrăzneți gânditori și scriitori francezi ai timpului, apărat în fața criticilor teologilor de către înalții săi protectori, va fi condamnat în patru rânduri de Sorbona pentru cărțile sale și, punându-și de multe ori viața în pericol, Rabelais se refugiază la Metz. Preocupările sale umaniste nu l-au îndepărtat de realitățile sociale și politice ale vremii sale. Opera sa va reconstitui o adevărată imagine a Franței epocii sale, în calitate de secretar al unor diplomați dintre cei mai activi, Rabelais era la curent și cu problemele de politică externă.

Locul cel mai semnificativ în biografia unui „om de seamă” îl deține indicarea genezei și relevarea ideilor, sensurilor, importanței operei sale. Aceasta se arată aici cu atât mai necesar cu cât această adevărată oglindă a vremii care este romanul lui Rabelais – cea mai citită din Franța secolului al XVI-lea – a exercitat o influență nebănuită asupra opiniei publice. Ovidiu Drimba consideră opera ca momentul esențial al biografiei autorului ei. Scrisă documentat, cartea lui Ovidiu Drimba se încheie cu

[3] cf. Ovidiu Drimba, ***Istoria literaturii universale***, volumul I, ediţie definitivă, Bucureşti, Editura Saeculum I. O., Editura Vestala, 2004, pp. 242-243
[4] Idem, p. 246
[5] Idem, ibidem

o scurtă privire asupra influenţei şi preţuirii pe care posteritatea a dat-o operei scriitorului. Biografia geniului unui artist este în primul rând biografia operei sale, căreia numai timpul îi dă adevărata valoare. Trecute prin judecata contemporanilor şi a posterităţii, personalitatea şi opera lui Rabelais au rămas monumentale.[6] Era un spirit cultivat prin cunoaşterea cea mai profundă a antichităţii clasice. Printre admiratorii săi se numără Molière, La Fontaine, Voltaire. Chateaubriand nu ezită să îl pună pe Rabelais aproape de Shakespeare şi să îl considere printre cei cinci-şase scriitori ai lumii, alături de Homer, Dante, Shakespeare[7]. A fost apreciat şi de Lamennais, Victor Hugo, George Sand, Th. Gauthier, Gustave Flaubert, Balzac (care „a fost obsedat toată viaţa de geniul lui Rabelais”[8]), Samuel Butler, Goethe, Herder, Turgheniev, Maxim Gorki. Nici scriitorilor români nu le-a rămas necunoscută opera lui Rabelais: Dobrogeanu-Gherea, Costache Negri, Alecu Russo, Tudor Arghezi etc. G. Călinescu sesizează înrudiri tipologice între umorul rabelaisian şi cel al lui Anton Pann, Ion Creangă, Calistrat Hogaş, Costache Negruzzi. Tudor Vianu situează romanul lui Rabelais printre primele capodopere ale realismului european, considerându-l „momentul cel mai de seamă al Renaşterii Franceze”[9], deoarece „niciun alt scriitor al Renaşterii, înaintea lui Rabelais, nu arătase atâta pătrundere în înţelegerea vieţii interioare a omului... Dacă mişcarea este meritul cel mai de seamă al operei epice, cum fără îndoială se poate susţine, atunci Rabelais este unul dintre cei mai mari poeţi epici ai lumii”[10].

. Biografia realizată de Ovidiu Drimba reprezintă o lucrare de nivel academic, întemeiată pe o bogată bibliografie, scrisă fluent, cuprinzând multe pagini cu informații despre studiile în limba română dedicate lui Rabelais, stăruind competent asupra aprecierilor și comentariilor călinesciene din ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent*** din 1941, referitoare la operele unor scriitori români și opera rabelaisiană.[11]

Cu o desăvârşită artă compoziţională, Ovidiu Drimba a plasat momentele vieţii lui Rabelais în ambianţa epocii sale, a problematicii ei specifice.[12] El a constituit pivotul în jurul căruia a fost reconstituită epoca agitată a Renaşterii franceze din secolul al XV-lea, în conexiune cu cea europeană, îndeosebi din Italia. Este epoca în care se produce o reîntoarcere spre valorile antichităţii, un interes major pentru însuşirea limbilor greacă şi latină, o ciocnire adesea violentă între concepţiile şi practicile religioase ale catolicismului, ale „ereziilor” din acea epocă şi concepţiile umanismului renascentist. În

[6] Ovidiu Drimba, ***Rabelais***, p. 259
[7] Idem, p. 263
[8] Idem, p. 265
[9] Tudor Arghezi apud Ovidiu Drimba, ***Rabelais***, p. 271
[10] Idem, p. 271
[11] Pavel Țugui, ***G. Călinescu despre Rabelais (1953)***, în „Cultura”, nr. 249 din 10 decembrie 2009, https://revistacultura.ro/nou/2009/12/g-calinescu-despre-rabelais-1953/, accesat la 15.03.2020
[12] cf. Teodor Vârgolici, ***Rabelais şi Renaşterea europeană***, în „Adevărul literar şi artistic”, anul XII, nr. 672, 1 iulie 2003, p. 4

acest context, Rabelais apare ca un exponent reprezentativ al Renaşterii franceze, ca şi al celei europene, din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Un deosebit merit lingvistic în reprezintă faptul că el a creat şi a încetăţenit zeci de termeni din toate domeniile, rămaşi definitiv în limba franceză: ”*mitologie, catastrofă, canibal, mizantrop, temă, sarcasm, olimpiadă, microcosmos, hidrografie, obelisc, piramidă, enciclopedie, paroxism, arhetip, paragraf, simpatie, parazit, titanic, ditiramb, dizgraţiat, perpendicular, atom, corolar, echilateral* şi alte patru-cinci sute de asemenea cuvinte”[13]. Rabelais are şi marele merit de a fi surprins cel mai cuprinzător tablou al vieţii materiale şi spirituale a Franţei Renaşterii.

Gargantua şi Pantagruel poate fi considerat o adevărată epopee a poporului francez, nu doar pentru că însumează un vast tezaur de experienţe, tradiţii, concepţii şi limbă populară, ci şi pentru că a fost creat într-un moment în care poporul tocmai se unificase. Prin urmare, romanul lui Rabelais reprezintă monumentul literar al Renaşterii franceze[14].

Ovidiu Drimba defineşte astfel personalitatea lui Rabelais: „Un om care a fost onorat de persecuţia Sorbonei, dar care s-a bucurat şi de preţuirea şi protecţia unor regi luminaţi, a unor cardinali învăţaţi, a unor umanişti dintre cei mai străluciţi, fără să fie însă niciodată servil şi fară să caute să-i flateze, nici pe unii, nici pe alţii. O inteligenţă scăpărătoare şi un spirit ironic până la sarcasm, de obicei retrăgându-se prudent în dosul umorului blajin al snoavei populare. Unul din cei mai eruditi umanişti ai veacului, care şi-a scris însă opera în umila limbă a poporului. Autorul unei opere ce poate părea capricioasă, uşoară, fantezistă, dar care, bogată în sevă de gândire, dezbate întrebările cele mai serioase ale vremii, din aproape toate domeniile vieţii şi ale spiritului. Autorul unei singure opere – amestec de roman satiric realist şi caricaturală parodie a epopeii eroice – dar o operă care închide într-însa feţele unei jumătăţi de veac. În acelaşi timp – scriitorul care a pus una din cele dintâi pietre la temelia romanului european”[15].

Bibliography

1) Ovidiu Drimba, ***Istoria literaturii universale***, volumul I, ediţie definitivă, Bucureşti, Editura Saeculum I. O., Editura Vestala, 2004.
2) Ovidiu Drimba, ***Rabelais***, Bucureşti, Editura Tineretului, 1963.
3) Ovidiu Drimba, ***Rabelais şi Renaşterea europeană***, Bucureşti, Editura Saeculum, 2003.

[13] Ovidiu Drimba, ***Istoria literaturii universale***, p. 247
[14] Idem, p. 247
[15] Ovidiu Drimba, ***Rabelais şi Renaşterea europeană***, Bucureşti, Editura Saeculum, 2003, p. 3

4) Ovidiu Drimba, ***Scriitori, cărţi, personaje. Dicţionar de literatură universală***. Ediţie definitivă, revăzută şi amplificată, Bucureşti, Editura Saeculum I. O., 2002.

5) Pavel Ţugui, ***G. Călinescu despre Rabelais (1953)***, în „Cultura", nr. 249 din 10 decembrie 2009, https://revistacultura.ro/nou/2009/12/g-calinescu-despre-rabelais-1953/, accesat la 15.03.2020.

6) Teodor Vârgolici, ***Rabelais şi Renaşterea europeană***, în „Adevărul literar şi artistic", anul XII, nr. 672, 1 iulie 2003, p. 4.